

ÎN INIMA FANTASTICULUI

Coperta de: IULIANA DANCU

ROGER CAILLOIS Au cœur du fantastique 1965, EDITIONS
GALLIMARD

ROGER CAILLOIS

ÎN INIMA FANTASTICULUI

În românește de IULIA SOARE Un cuvânt introductiv de EDGAR
PAPU

EDITURA MERIDIANE București, 1971

Imaginea fictivă posedă un adevăr propriu

Giordano Bruno

De vinculis în genere, 1591

CUVÂNT INTRODUCTIV

Avem în față o carte pe cât de paradoxală pe atât de pasionantă, ca tot ceea ce a gândit și a scris Roger Caillois. Mai presus de toate este, însă, o carte profundă, a cărei substanță rezistă tentației de sistematizare, care înseamnă adesea un început de cădere din autenticitatea reflecției în folosul unui simplu joc de potriviri. Ideile lui Caillois nu urmăresc alcătuiri de simetrii, ci comunU cari de adevăruri.

De ce, însă, am început prin a spune că este o carte paradoxală 1 Este paradoxală nu în sine, ci într-un anumit context de preocupări. Se știe că în ultimii ani, după 1960, s-au scris mai multe lucrări de istoriografie a artei, care privesc fantasticul. Tendința, însă, este cu mult mai veche, și cuprinde o întreagă ramură de interes a veacului nostru, pasionat, printre altele, de a privi aspectele stranii descoperite la marii artiști de tipul lui Leonardo sau Dürer, apreciați în secolele precedente aproape numai pentru trăsăturile lor de perfecțiune clasică. Trăim, apoi, încă sub semnul momentelor care au surprins proporțiile uriașe ale unui El Qrec. O sau Qruneyâald, considerați mai înainte doar ca niște cazuri periferice „de pictori ciuă – ați Reamintim toate aceste date, atât de cunoscute, numai pentru a releva că, sub unghiul opticei actuale, tema în sine a fantasticu-lui în artă nu ne solicită cu nimic nou sau izbitor. Or tocmai aci cartea lui Caillois aduce paradoxul ineditului, un fel încă neîntâlnit de a trata această materie.

Să coborâm către mobilul inițial al preocupării. Preferința veacului nostru pentru descoperirea și valorificarea fantasticului în vechea artă a avut loc numai mntr-un plus special intervenit în dispozitivul mental de înțelegere artistică. Este vorba de o prealabilă

deschidere în gândire, care lasă să pătrundă și înregistrarea fantasticului ca valoare pură de artă. Dincolo de explicația psihologică a unui tablou, această deschidere va cuprinde și implicațiile ei ontologice – existențiale – trezind întrebări ce se izbesc adesea de uși zăvorâte. Neînțelesul nu se mai vede eliminat – ca o scădere sau ca o imperfecție – din calea regală a artei, ci, dimpotrivă, deșteaptă pasiunea iluminată a unor interpretări în fel și chip. Unde mai înainte era lacună se descoperă acum profunzime. Față de trecutul păzit de intransigența normelor clarității, judecata artistică comportă, în momentul actual, o vastă dilatare a criteriilor, admiterea largă a unor principii, vederi și procedee, care întâmpinaseră atâta vreme dificultăți la vamă. O libertate atotcuprinzătoare în percepție și în gândire reprezintă adevăratul agent de anexare a fantasticului la planul marilor valori de artă.

Iată, însă, noutatea cu care, în acest registru de judecăți, vine Roger Caillois. Defrișând terenul năpădit de fantasmеle unei necontrolate libertăți de criterii, el aduce o gândire eliminatoare și riguroasă în aplicarea sa la fantastic. Caillois introduce, pe acest plan, o tot atât de severă normă a obscurității, cum fusese norma clarității în trecutul clasicizant. Pentru prima dată fantasticul se mai supune unor judecăți de extindere și dilatare, ci unor judecăți restrictive, de neconcesivă reducere, asemenea acelor care mai înainte urmăreau să selec-teze trăsăturile celei mai clasice perfecțiuni. Noi n-am exprimat până acum decât o simplă constatare. Ea își are însă explicația, justificarea și chiar rațiunea de necesitate, care ne face să vedem în Roger Caillois un fel de paradoxal Winckelmann al fantasticului.

După cum am mai amintit, libertatea și lărgimea de vederi care au dat inițial acces fantasticului pe aria marilor valorificări, au ajuns să-și umfle într-atâta volumul, încât șuau depășit mandatul legitim. Poarta prea vastă de intrare, deschisă pe această cale noii categorii, a permis, fără discernământ, o alarmantă, invazie a pseudofantasticului. Saalfimis astfel să se ider-ifice – să j [txatasticul tot ceea, cp. În mnnd arbitrar sau dirijat, iese de. sub imperiul sensului comun. Situația atingea momentul ei de criză inflaționistă, făcându-ne să vedem întregul domeniu al artei populat mai mult cu excepții decât cu aspecte intrate în ordinea firească, în acest caz se dovedea categoric salutară o revizuire selectivă și restrictivă. Este tocmai ceea ce a făcut Roger Caillois pentru a limpezi o atare confuzie. Numai prin seriosul criteriu

al unei noi rigori pătrunde el – așa cum anunță și titlul volumului – în inima fantasticului, adică la însăși esența acestei categorii, care, văzută prin optica difuză a unei prea necontrolate mixturi și spălăciri, amenința să-și piardă creditul obținut cu atâta răsunet în veacul nostru.

Cartea lui Caillois va însemna o decepție – și poate chiar dureroasă – pentru cei ce trăiesc în iluzia unei extreme profunzimi a fantasticului în artă. Ne întemeiem afirmația pe faptul că, neconcesiv, autorul aruncă peste bord tranșe imense din ceea ce era considerat ca atare. Corifeu al unui fel de purism fantastic, el nu sacrifică numai opere sau artiști priviți în ansamblul creației lor; Caillois elimină și epoci întregi pe al căror sol se credea că germinează, prin excelență, planta fantastică. Este, însă, numai o decepție de ordin cantitativ. Ț Caillois nu desființează fantasticul ci numai îl reduce la proporțiile autenticității sale, aflate doar în expresii puține și rare față de volumul ce îndeobște i se atribuie. /

Este, însă, aceasta o circumstanță menită să-i deprime pe adevărații iubitori de fantastic 1 Noi credem hotărât că nu. /FaMOOs-MLăl! ÎȘI} îi – I}le. Moaie fi diso

laț de jiăihutulsaxiia. %îi așa cum nu poate fi disociat nici autenticul miracol.

Dacă în cazul produselor celor mai obișnuite, de uz cotidian, supraproducția le scade valoarea, cu atât mai vârtos acționează această lege la fenomenele care, prin însăși natura lor, nu pot fi compatibile decât cu faptul excepției și al accidentului ivit în ordinea firească a lucrurilor. De aceea, un fantastic programatic, care livrează o elaborată rețetă de multiplicare, apare ca o contradicție în termeni. Un asemenea «fantastic» se va supune convenției, mecanismului brevetat de producție, mecanism care va fi doar altul decât cel obișnuit, dar în fond cu aceleași procedee repetabile, adică, în esență, de loc fantastic. Dar prin aceasta n-am oferit decât un singur exemplu. Caillois folosește mai multe. În aceeași categorie, ilustrată mai sus, intră, bunăoară, și fantasticul instituțional, al miturilor acceptate, care umple milenii întregi în diferite medii de cultură. Acestea indică tipuri globale de pseudofantastic. Dar mai există și atâtea expresii izolate, individuale, în fața cărora se ia drept fantastic ceea ce nu este decât dificil sau încifrat. IO problemă complicată de matematică, o dată ce se bazează totuși pe metoda ei specială de dezlegare, nu mai poate fi trecută în

rubrica misterului. Tot astfel și în artă, lipsa unei lămuriri evidente și imediate, dar care se rezolvă pe calea unui anumit cifru, nu ne mai autorizează să introducem opera respectivă în aria fantasticului.

După cum vedem, Caillois vine cu un torențial proces de eliminare. Ce mai rămâne din tot acest vast registru, pe care cu atâta lăcomie va absorbit timpul nostru din cele mai nebănuite cotloane ale noii și vechii arte de pretutindeni? Desigur, foarte puțin. Dar atâta cât ne-a rămas se înalță ca o stâncă invincibilă a fantasticului, care ne dă senzația unei solidități pe care n-am mai încercat-o niciodată în legătură cu această categorie. Am dori să ne explicăm. În mod paradoxal, tocmai deschiderea și vastitatea vederilor, care au stimulat, în ultimele decenii, omologarea fantasticului printre marile înfăptuiri ale artei, tocmai acest fapt a și subminat, pe de altă parte, posibilitatea identificării sale propriu-zise. Așa cum a fost văzut până acum, fantasticul ne-a trezit la mulți un fel de entuziasm îndoielnic, mai curând dorința de a crede că este fantastic lucrul insuficient fundat ca atare, dorință stânjenită și contrariată de teama că am putea fi victimele unei mistificări sau ale unei voite hipnoze. Cu prețul unor ample amputări din ambiguele noastre iluzii, Caillois a înlăturat, în sfârșit, acest echivoc care greva satisfacția receptării noastre artistice. Fantasticul apare nemăsurat mai redus decât voiam noi să credem, dar știm acum că este fantastic și nimic altceva, ceea ce ne permite a-l realiza cu certitudinea cu care înregistrăm și percepțiile clare.

Am fi, însă, nedrepti dacă am spune că Roger Caillois numai a eliminat și a redus. El ne-a și dat, în schimb, lucruri pe care nu le aveam. Deposedându-ne, bunăoară, de fantasticul programatic, ne-a restituit, în schimb, vechi serii întregi de ilustrații din domeniul anatomic sau pirotehnic, asupra cărora vederea noastră a trecut distrată sau indiferentă. Ne-a răpit Melancolia lui Dürer, dar ne-a despăgubit cu Melancolia lui Cranach. Bineînțeles – trebuie să recunoaștem – că Roger Caillois a smuls nemăsurat mai mult iluziei noastre, decât ne-a dat în schimb, pentru o percepție sigură a fantasticului. Ne-a lipsit, printre altele, de aproape întreaga creație a lui Bosch că să ne compenseze doar cu o singură lucrare a sa, trecută neobservată și anume cu Nunta din Cana., Ne-a luat ansambluri întregi, ca să ne dea, din altă parte, doar simple și zgârcite detalii. Ne-a luat mult ca să ne dea puțin. Dar puținul pe care ni l-a dat este moneda fermă, care se bucură de o constantă stabilitate „și care-și va găsi

mereu o deplină acoperire.

Însăai întâi, după Caillois, fantasticul nu provine niciodată din voința expresă de fantastic. El se naște, desigur, tot cu complicitatea artistului, dar ca un act la care acesta este constrâns de unele imperative am spune ontologice, independente de hotărârea și de arbitrul său. Fantasticul, deci, nu se relevă ca un fenomen de voință, ci ca unul de inexplicabilă și obscură necesitate. fResortul său inițial nu este o viziune excepțională, ci – doar accidentul unei subite angoase sau (i rupturi», care tulbură straniu o configurație clară, normală, adesea rea-listă. e de aceea, un ansamblu fantastic propriii Zis se întâlnește foarte rar sau de loc, fiindcă el ar implica, în modul cel mai neindicat, perfecta coerență a componentelor sale. O asemenea coerență, indiferent dacă se aplică în domeniul obișnuitului sau neobișnuitului anulează fantasticul, care, în niciun registru, nu poate suporta continuitatea și consecvența. Fantasticul autentic se iscă, cel mai adesea, dintr-un simplu detaliu ciudat, enigmatic, care torpilează întreaga logică a ansamblului oricât ar fi ea, în rest, de solid construită. O asemenea categorie nu poate fi esențialmente apreciată în faptul continuității, ci numai al întreruperii, al golului de conexiune.

Am repetat de mai multe ori că, văzut în această lumină, fantasticul se manifestă doar în doze reduse pe planul integral al artei de pretutindeni. Totuși, poate nu este chiar atât de puțin și atât de rar cât ni se pare. Caillois nu-și epuizează exemplele, nici chiar pe cele mai concludente, fiindcă nu ne prezintă o istorie propriu-zisă sau o înregistrare sumativă a acestei categorii în artă. El nu ne comunică decât criteriile de detectare, întărite prin ilustrarea câtorva modele; și adesea și le extrage din opera vreunor pictori, pe care nu ne-am gândit niciodată să-i asociem, din primul moment, cu fantasticul. Caillois vede, bunăoară, una din capodoperele, dacă nu chiar cea mai mare capodoperă a genului, în Alegoria Purgatoriului de Giovanni Bellini. El încredințează aci atenției noastre un procedeu exhaustiv de analiză artistică, în care descrierea scrutoare a unor aspecte complicate, identificarea și interpretarea lor, se dezvoltă cu o pătrundere din cele mai ascuțite, care face apel la suprema ingeniozitate și lumină a minții, până când se izbește de poarta misterului, a fantasticului. Am putea spune că însăși această interpretare este o capodoperă care aproape că egalizează grandoarea enigmaticei armonii, ce plutește desprinsă din tabloul comentat. Caillois se mărginește, astfel, să ne inițieze prin

câte un model privit cu o acribie aproape radiosopică, care ne deschide calea de prospectare exactă a autenticului fantastic.

Cu un gest îndrăzneț, cercetătorul răstoarnă judecăți atât de înrădăcinate în moderna istoriografie a artei, încât ele păreau fără de moarte. Caillois detronează și înlocuiește idolii fantasticului. De aceea, nici nu ne îndoim că va provoca multe contrarii și rezistențe. Nimănui nu-i place să i se surpe coordonatele interioare prin care își trăiește unele convingeri scumpe. Se vor ivi, ca atare, pasionante opoziții prin diverse contra-argumente. Vom invoca și noi una din aceste replici eventuale, nu fiindcă o considerăm a fi cea mai importantă, ci fiindcă, la un moment dat ne-a solicitat și pe noi personal, astfel încât o stăpânim mai limpede. Pe parcurs, până a nu avea o impresie integrală asupra cărții, am înclinat să credem că Roger Caillois confundă doar un singur tip al fantasticului cu tot ceea ce ține de acest domeniu. Ni s-a părut anume că deslușim la el linia unilaterală a intuiției kafkiene, care accentuează exclusiv nuanța obscurală din fantastic, adică numai ceea ce se destăinuie printr-un evident «scandal» pentru rațiune. Considerând că fantasticul ar cuprinde și alte tipuri de ramificații, l-am suspectat, dacă nu de monomanie, în orice caz, de o anumită îngustime obsesivă, „».

Recunoaștem că am greșit, fie și numai pentru câteva momente. Roger Caillois nu intră niciodată el însuși în obiect, ci păstrează mereu distanța analistului riguros și imparțial. Este o natură atât de sănătoasă, o minte atât de lucida, și de obiectivă, un om dotat cu o intuiție atât de exactă, imediat traductibilă în ecuație logică, încât mărturisim că nu i-am putut rezista. Tipul de fantastic asupra căruia s-a străduit să se fixeze relevă însăși esența fantasticului, cu drept cuvânt «inima fantasticului». Poate că n-a existat niciodată, până acum, o investigație atât de profundă asupra fenomenului. Caillois elimină din interpretare orice asociație subiectivă, orice contaminare de la propria trăire a comentatorului, orice ornament liric brodat pe marginea obiectului. El înlătură – pentru a spune lucrurilor pe nume – judecata fantastică asupra fantasticului. Cercetătorul se vede pasionat într-atâta de fenomen în sine, încât îl deplasează din funcțiunea de simplu pretext pentru divagații impresioniste, și îl supune celei mai riguroase disecții. Numai pe această cale neconcesivă a putut Roger Caillois să ne deschidă perspectiva cea mai directă a fantasticului pur.

De aceea, traducerea de față este una din cele mai indicate

pentru stadiul înaintat al culturii noastre. În momentul actual, când, la noi, istoriografia artei se luptă să-și făurească o bază cu adevărat științifică, prezența acestei cărți înseamnă un stimul la seriozitate, o modalitate de a găsi precizia chiar în zonele cele mai fluctuante și mai tulburi care se ivesc în calea cercetătorului.

Edgar Papu

INTRODUCERE

Misterul mă atrage. Asta nu înseamnă că-mi place să mă las în voia farmecelor feeriilor sau poeziei miraculosului. Adevărul e cu totul altul: nu-mi place să nu înțeleg ceva, ceea ce e altceva decât să-ți placă ceea ce nu înțelegi, deși există un teren foarte precis de înrudire a acestor idei și anume, senzația de a fi atras ca de un magnet de ceva nedescifrat. Dar asemănarea se oprește aici. Căci, în loc să consider numaidecât că ceva nedescifrat e nedescifrabil, în loc să mă opresc uluit și copleșit în fața lui, îmi spun, dimpotrivă, că trebuie descifrat și iau hotărârea fermă ca, într-un fel sau altul, să rezolv, dacă e posibil, enigmaTT

Răsfoind diferite „lucrări care se ocupă de arta fantastică, am fost adesea surprins dându-mi seama cu câtă ușurință, ca să nu spun cu câtă lenevie, autorii lor se declară uimiți de imaginile pe care le adună, deși, cele mai multe dintre ele nu sunt de loc uimitoare pentru cine își dă oarecare osteneală să coboare până la originile lor sau să se refere la intenția artistului, care a vrut, poate, tocmai să uluiască fără prea mare efort sau să simuleze misterul.

Ceea ce mi-a sporit și mai mult nedumerirea a fost faptul că, pe o suprafață extinsă totuși după plac, astfel încât să includă cam tot ceea ce, într-o măsură oarecare, tulbură un bun simț rudimentar sau o reprezentare fotografică a realității, lipsesc în mod invariabil operele, pe care, personal, le consider drept cele mai impregnate de un element fantastic, greu reductibil la o ciudățenie locală, la o necunoscută sau la o hotărâre deliberată.

Am început să meditez asupra unei diferențe între modalitățile de apreciere, care mă mira. Surprizele mele se țineau lanț. Mi se părea greu de înțeles de ce Alegoria Purgatoriului de Bellini era mai totdeauna lăsată la o parte și găseam aproape neverosimilă aparenta lipsă de considerație față de un Ghisi sau față de un Raimondi. Ceea ce ajungea să mă tulbure cu desăvârșire era faptul că, în afară de Nunta din Cana Galileii, cu tainica ei ciudățenie, nu se menționau, din opera

lui Hieronymus Bosch, decât niște scamatorii ostentative, ingenioase firește, dar pe care, în definitiv, o dată admis principiul grefei și al hibridării sistematice, nu le putem considera decât mecanice.

Reflecțiile mele au pornit de aici. Hotărât, spre a lămuri lucrurile, să rămân până la capăt fidel preferințelor mele, am adoptat în primul rând princi- / piui înlăturării a ceea ce eu numesc Jfăftffistticul voit, J adică operele de artă / anume create pentru a surprinde și a dezorienta spectatorul prin inventarea unui univers imaginar și feeric, în care nimic nu se înfățișează și nimic nu se petrece ca în lumea reală. Am lăsat la o parte acest fantastic voluntar și forțat, convins fiind că un fantastic trainic și autentic nu putea izvorî din simpla hotărâre de a executa cu orice preț opere menite să nedumerească. I Fantasticul nu trebuia să fie rezultatul unui joc, al unui pariu, al unei concepții estetice. El trebuia să țâșnească, hai să zicem, în ciuda obstacolului, cu complicitatea i și prin mijlocirea artistului, firește, dar impunându-se aproape inspirației și mâinii lui, ba chiar, în anumite cazuri extreme, fără știrea lui. Ț, O dată pornit pe o cale atât de bună, nu m-am oprit și am respins curând

J pfintai. stictiZ instituțional J adică mkacujgsul din basme, din legende, din mitologie, pozele pioase folosite „de diverse”...religii și... idolatrii, 3 elâmF-deme fiției] ba chiar și fantezia prea dezinvoltă. Asta însemna dintr-odată să renunț la mai toată ș, fiulptura și pictura didactică. Am respins, fără nicio părere de rău, fetișurile și măștile etnografiei, „demonii tibetani, avatarurile lui Vișnu, magiile încâlcite ale epopeelor indiene. Am renunțat de asemenea la ispitele anahoreților, la dansurile macabre ale Evului Mediu, la victoriile morții, la chinurile infernurilor sau ale Infernului, la scheletele anticipate, pe care le zăresc în oglinzi femei tinere, neliniștite de frumusețea lor trecătoare, la sabaturile prezidate de Țap și la vrăjitoarele care călăresc pe măhuri, într-un cuvânt, am renunțat la tot ceea ce credulitatea, sau chiar credința, consideră monedă curentă. Am mai înlăturat tot ceea ce e straniu în moravurile noastre, precum și în credințele căpătate pe meleaguri mai depărtate sau mai apropiate, în timpuri trecute sau prezente. Într-adevăr, reintroduse în contextul lor, aceste ilustrații fac parte din lotul de imagini general acceptate: ele nu par de loc fantastice. Această severitate, despre care s-ar putea crede că e târâtă într-un] vârtej, se explică prin semnificația de neliniște și de ruptură ce acord eu în I primul rând fantasticului. În același timp, am

început să visez (teamă mi-e că visul acesta e nebunesc) la un fantastic-permanent și universal. În sfârșit – și acesta era fără îndoială un motiv mai serios – am început să cred că fantasticul/ ține mai curând de modul în care era tratat decât de subiect.

La drept vorbind, în ce privește fabulele mitologiilor și misterele religiilor, nu le consider firește în ele însele posibilități suficiente pentru pătrunderea fantasticului și asta tocmai pentru că miraculosul e prezent prin drept divin în ele, pentru că însuși conținutul lor e, din principiu, minunat sau miraculos. Mi se pare totuși nedrept și, de fapt, inexact să nu admitem că un element străin sau rebel se poate grefa în ele reușind, într-o oarecare măsură, să le denatureze, să le izbăvească de caracterul lor supranatural. Din acest moment se produce spărtura, decalajul, contradicția, care favorizează de obicei infiltrarea veninului fantastic. Un clement neobișnuit și inadmisibil, un element potrivnic naturii lor se pomenește introdus în mod paradoxal în aceste lumi prea libere, lipsite de legi, lipsite de regularitate.

Așa se face că am cercetat cu deosebită plăcere anumite ilustrații ale Metamorfozelor lui Ovidiu și mai multe lucrări de inspirație religioasă ale lui Nicola dell'Abbate și Jacques Bellange mai ales, ilustrații în care subiectul

părea să intre în contradicție cu felul în care era tratat. Tot astfel făcând o alegere printre nenumărate vrăjitoare, le-am preferat pe ale lui Baldung Grien, care, deși au trupuri răsucite de tresăriri stranii, sunt pur și simplu niște Fi>femei goale, lipsite de accesoriile rituale, cu excepția câte unui vas malefic și alcătuiesc un grup, în interiorul căruia, suflul magiei născânde nu se trădează decât prin furtuna nevăzută care le netezește pletele. Pentru realizarea unui contrast cu aceste femei goale și dezlănțuite, am selecționat și pe acea mândră, impasibilă Circe a lui Dosso Dossi, maiestuoasă și teatrală în veșmintele ei de sultană? «3 ținând în mâini cartea farmecelor și torța, având lângă ea pasărea cocoțată pe o armură fără stăpân și câinele gânditor, intimidat, lugubru, care se silește totuși să-și țină firea.

Din nenumăratele Tentații ale sfântului Anton, unele au drept resort groaza, altele dorința. În cele din prima categorie, pictorii s-au luat la întrecere zămisbind monștrii cei mai cumpliți, unii cu ghiarele scoase, alții zbârliți și solzoși, vărsând foc pe gură, balauri și zgriptori totodată. Am preferat acestor coșmaruri, agresive, un tablou de Savoldo de la muzeul Pușkin din Moscova, unde un om (fi. 2 chel, cu

penisul decent introdus într-un toc, duce conștiincios în spate, așa cum Aeneas îl ducea pe închise, un personaj care, la prima vedere pare sănătos și care nu ne-ar atrage atenția dacă n-ar avea un cap de mort, ba mai curând de animal mort decât de om. Cât despre desfrâu, s-a făcut apel la tot felul de bacanale, la tot felul de sabaturi de diavolițe goale. Totuși, am ales o compoziție a lui Patinir, care mi s-a părut mai ipocrita și la care s-ar zice că a colaborat Quentin rs. 5 Metsis. Ea îl înfățișează pe ermit ca pe un burghez timid, îmbiat de trei femei pline de inițiativă, bine îmbrăcate, și mai bine intenționate. Aceste femei nu sunt de loc impudice și, dacă n-ar fi o mijlocitoare care le dă ghes, n-am înțelege de ce pare sfântul atât de speriat. Cu asentimentul celorlalte două, femeia din mijloc îi întinde un măr, astfel că, dintr-odată, tabloul arată ca o Judecată a lui Paris inversată, în care, de comun acord, trei femei aleg același bărbat... în general, în acest peisaj vesel, atât de deosebit de grotele populate de lilieci, în care sunt adesea situate episoade de acest gen, supranaturalul nu se trădează decât prin amănunte care scapă la prima privire.

Același lucru se întâmplă și cu tabloul lui Jan Gossaert de la Muzeul din Kansas City, în care ispita e decentă, solemnă, aproape abstractă. La prima fie. 4 vedere, ciudată e doar arhitectura. Cum așa? De ce atâtea splendori pentru adăpostul unui sihastru? Două coloane somptuoase încadrează o poartă rotundă, enormă; din zidul unui edificiu oarecare, e o vizetă uriașă care dă spre o curte, apoi spre o livadă și la orizont, spre niște stânci cu contururi neregulate, pe care cresc niște arbori alcătuind o arcă mare de piatră. Această boltă naturală e situată

Fig. 6

În prelungirea exactă a porții construite de mâna omului. Cele două deschideri corespund între ele și par să indice o direcție misterioasă. De o parte a porticului, șade sfântul; de cealaltă parte, aproape îngenunchată, o femeie, o regină cu cască de aur pe cap, înveșmântată în mătase și brocart, îi întinde un vas prețios, despre care ghicim că trebuie să conțină niște odoare minunate sau poate un talisman. De ce ai refuza o astfel de ofrandă, dacă de sub rochia vizitatoarei n-ai zări ivindu-se laba unei păsări, ghiara unei păsări răpitoare, semn distinctiv după care se recunosc demonii?

După cum se vede, în locul elementului fantastic fățiș, caut cu

hotărâre un fantastic insidios, care uneori, în miezul fantasticului de principiu, al fantasticului obligatoriu, poate fi întâlnit ca un element străin sau nelalocul lui: un fantastic secund, ca să zicem așa, un fantastic în raport cu fantasticul. Din aceleași motive, am o deosebită admirație față de o Arcă a lui Noe, ilustrație la una din numeroasele lucrări ale părintelui Athanase Kircher, mare artist, insuficient cunoscut în acest imperiu al insolitului. În fața hangarului plutitor, printre spinări, membre de oameni și de cai, agonizează pești monstruoși, bicefali sau cu ochi circumscriși de petale de crucifere, înecându-se ei înșiși în apele inundației căreia nimic nu i se poate opune și sufocați parcă de marele lor număr. Cel mai cumplit e că par cruțați de ploaia care se prăbușește ca o perdea din nori înspăimântători, încărcăți de furtuni, dar care se oprește misterios în fața turmei speriate alcătuită din aceste epave. Nimeni n-ar fi crezut că potopul ar fi ajuns să distrugă până și ființele acvaticе.

În perioada aceasta am zăbovit și asupra problemei alegoriei, pe care la sfârșitul Renașterii, un curent întreg, dacă nu chiar o generație, a ridicat-o la rangul de limbaj total în stare, datorită unei intuiții instantanee, să înlocuiască în mod fericit succesiunea necesară a cuvintelor și a ideilor din frază. Era vorba, nici mai mult, nici mai puțin, de a pune capăt, prin virtutea imaginii, sclaviei umilitoare a alfabetului. Era o nebunie, dar grație acestui ocol, se răspândea o metodă a spiritului, care favoriza și nașterea fantasticului. Emblemele alchimiei mi s-au părut, din acest punct de vedere, un teren de predilecție pentru ambiția exprimării cu ajutorul unor figuri, care pretind a fi mai mult decât niște ilustrații.

Fără a pierde din vedere intenția mea inițială, și anume formularea unei definiții precise a fantasticului, care să-l și justifice, am continuat, în dorința de a-mi întări argumentația, să adun documente foarte diverse, a căror cunoaștere o datoram adesea exclusiv întâmplării. Le luam de preferință și cu un oarecare spirit de provocare, tocmai unde alții s-ar fi așteptat mai puțin să le găsească, de pildă, în unele lucrări științifice. Încetul cu încetul, am alcătuit o colecție de opere care, până la urmă ajunseseră, prin varietatea lor, la fel de primejdioase ca cele care mă convinseseră la început că, așa cum reieșea din studiile de mare prestigiu, noțiunea de fantastic era aproape insesizabilă, dacă nu chiar absolut negativă. Săvârșeam deci aceeași greșală, pe care mi se întâmplase s-o condamn;

mai mult chiar, făceam asta în cunoștință de cauză, fără să pot declara că nu fusesem prevenit.



I. Hans Baldung Grien (1484? – 1545), *Trei vrăjitoare*, 1514

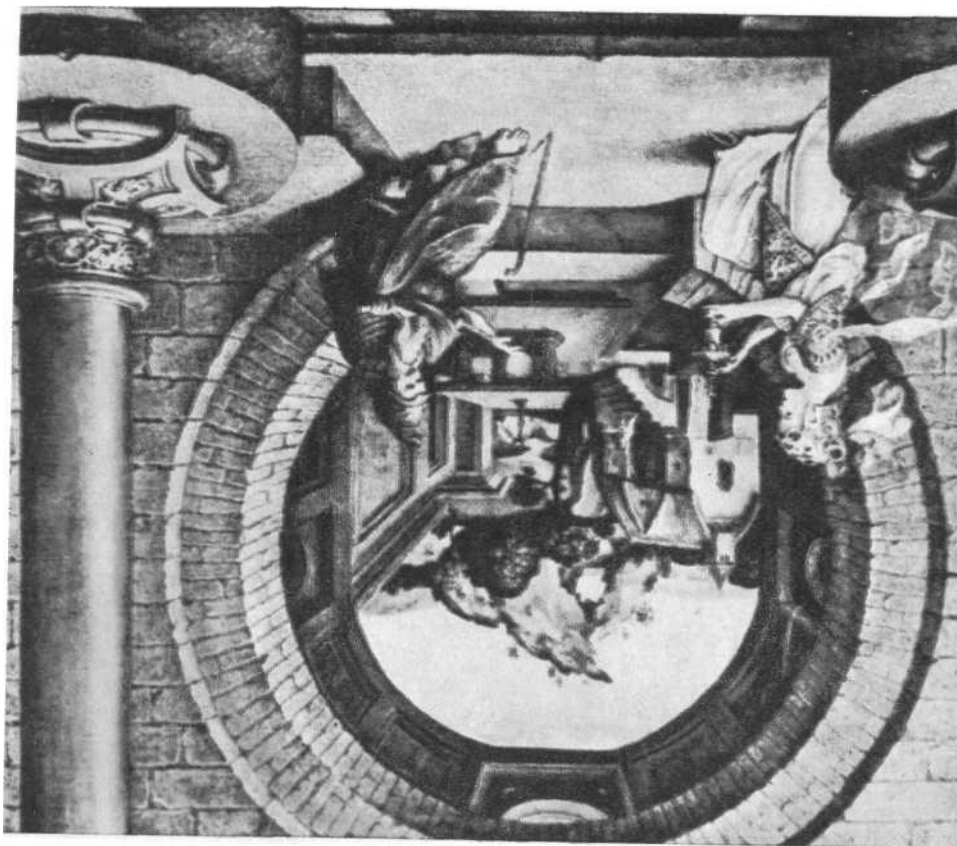
(8HI"-08H) °PIOABS Z



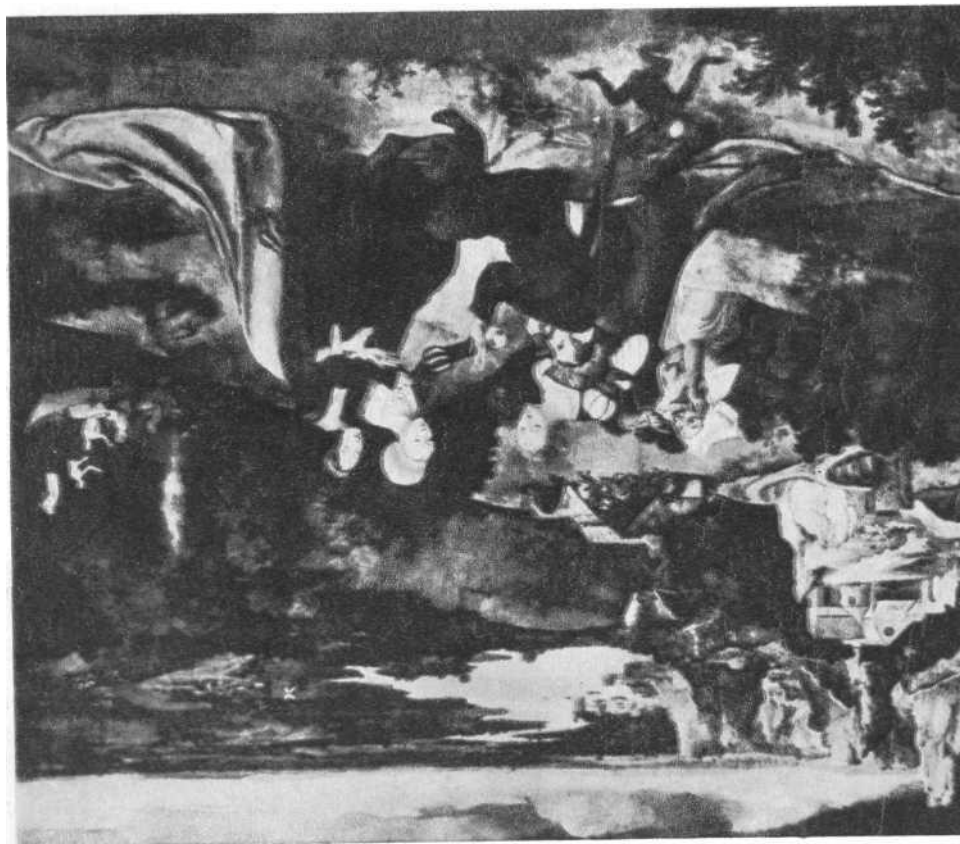


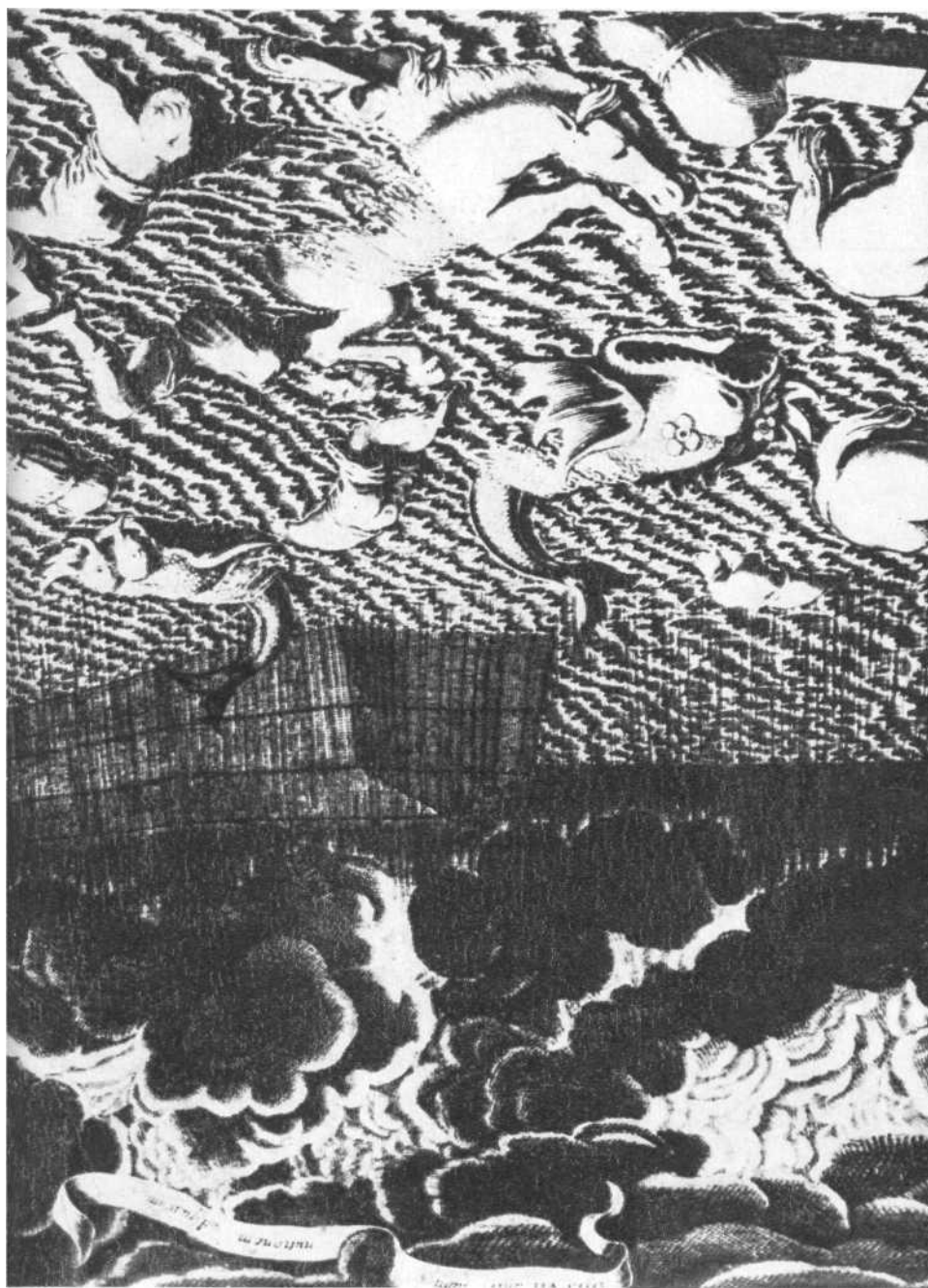
ÎL₃B* – iuiJML.

3. Dos») Dossi (1476 – 1546), Vrăjitoarea Circe

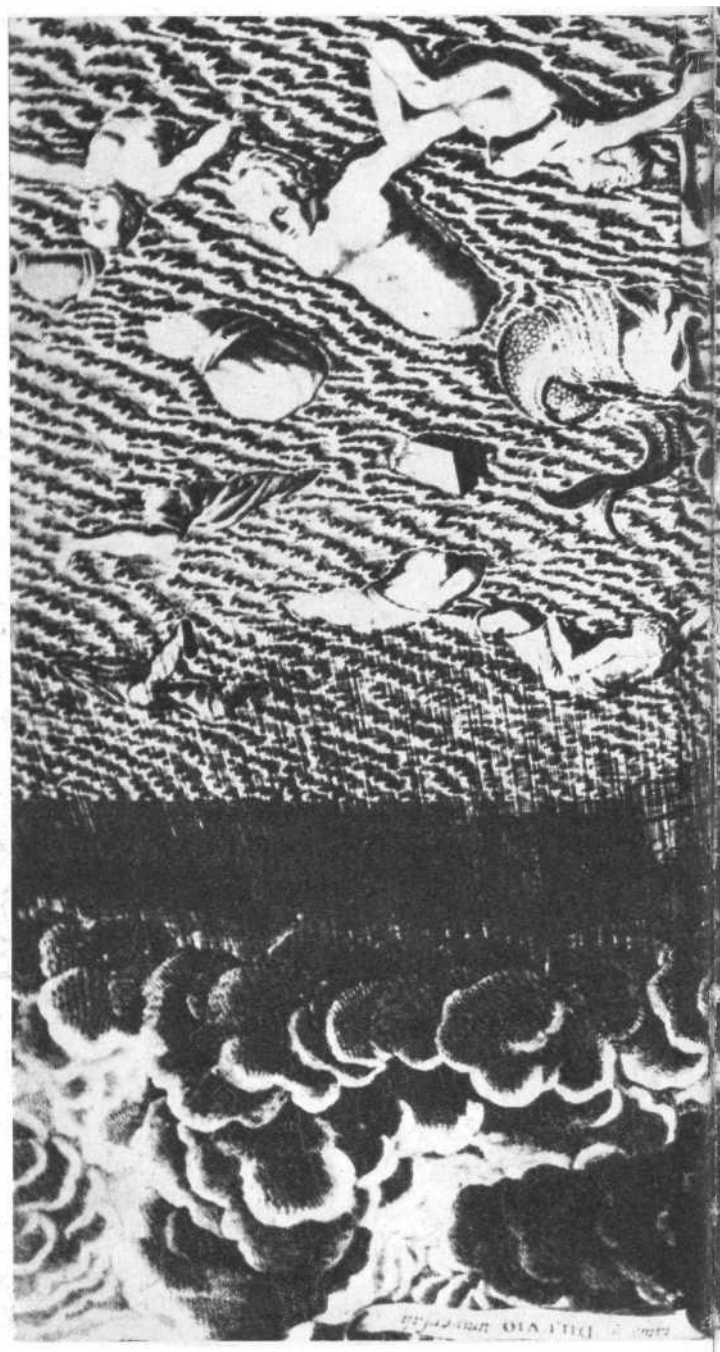


!
muojuy
„(MS! *”! *”» o are





S/, 91
v: } JIV





7. Fantastic natural: Cârtifă cu nas în formă de stea (Condylura), America de Nord **r**

Voi invoca, totuși, două scuze pentru a-mi obține iertare. Prima e că mă aventurez într-un domeniu în general puțin explorat, din acest unghi cel puțin, și că, refuzând s-o iau pe drumuri bătute, neținând

seamă de operele catalogate, am adunat piese pentru un dosar, personal e drept, parțial și arbitrar deci, dar în mare parte nou. De altfel, foarte curând m-am silit să-l alimentez intenționat cu un material inedit. În asemenea măsură, încât, peste puțin, am eliminat din iconografia mea un mare număr de opere caracteristice, pe care le introdusesem la început, cum ar fi Melancolia lui Dürer sau Închisorile lui Piranesi, opere pe care le-am îndepărtat după aceea, numai fiindcă se află în majoritatea culegerilor accesibile.

A doua mea scuză este că, în loc să largesc și să diluez la maximum noțiunea de fantastic, ajungând să înglobez în ea tot ce ține de imaginație, ba și mai mult chiar, după cum constatasem că e primejdios să procedez, încerc, multiplicând exemplele, fie ele și disparate, dar precis situate în spațiu și în timp – dacă nu în intenție – încerc deci să circumscriu un spațiu central, cât se poate de redus. Caut nu să anexeze, ci să exclud, cam așa cum un amator își epurează colecția, pe măsură ce devine mai pretențios sau mai doritor de a-i restrânge aria.

M-am văzut atunci ispitit să mă mulțumesc cu descrierea meticuloasă a unor rămășițe tenace: câteva imagini, comentate nu de dragul lor, ci fiindcă sunt cele mai capabile să înfățișeze motivele unei predilecții, instinctive poate la origine, dar repede disciplinată și întărită într-o prejudecată inițială. Știu totuși prea bine că, dată fiind înclinația mea spre abstract, voi rezista greu dorinței de a scoate din ea o teorie.

În sfârșit, aș fi dorit să mai confrunt o dată operele de artă cu operele naturii și să arăt că aceasta din urmă nu e zgârcită în elemente fantastice. Există, într-adevăr, prveliști, larve și nori, rădăcini și minerale, căroră acest epitet li se potrivește perfect, așa după cum minunilor artei le corespund minuni naturale. Cu siguranță că într-o bună zi, voi îndrăzni să mă apropii de problemele pe care le ridică aceste ciudate și – sunt convins – explicabile apropiieri. În momentul

de față, dornic să ajung dintr-o dată la cealaltă extremitate a posibilului și să pu
față-n față, realitatea cu imaginația, mă mulțumesc să situez sub semnul cîrți
cu nas în formă de stea, mai monstruoasă decît o ființă hibridă a lui Bosch,

lucrare consacrată exclusiv imaginilor ambigue, în care omul a vrut să asocieze virtuțile complice ale misterului și ale frumuseții.

Dar e timpul să-mi dezvolt expunerea și să încep relatarea unei călătorii, pe parcursul căreia confidența întovărășește analiza într-o măsură mai mare decât s-ar cuveni.

August, 1964

Fig. 7

PRIMA LUARE DE CONTACT

O comparație între lucrările recente consacrate artei fantastice e foarte instructivă. E firesc ca punctele de vedere ale autorilor lor să fie foarte diferite. E tot atât de firesc ca, în ciuda acestei diversități, iconografia folosită să rămână, de fiecare dată, în mare parte aceeași. De fapt, constatăm existența unui nucleu, ca să zicem așa, invariabil. Dar deosebirile nu sunt mai puțin izbitoare, la drept vorbind, ele sunt chiar excesive.

Ar fi destul de interesant să alcătuim lista operelor a căror reproducere e mai frecventă. Anumite absențe, neînțelese, pot fi considerate nu mai puțin semnificative. Deosebirile se explică în cea mai mare parte, dacă nu exclusiv, prin întinderea vastă a câmpului explorat. Cutare cercetător 1 se ocupă numai de pictură, îngăduindu-și totuși o discretă, dar aventuroasă incursiune în domeniul modelelor și al gravurilor anatomice, din care nu dă, de altfel, decât două exemple. Pe de altă parte, e singurul care face-ap & l-la fantasticul natufal, reproducând de pildă un scorpion cenușiu și o marmură-ruina” în schimb, el pare a fi încredințat că figurile acestui din urmă gen de fantastic sunt – în parte cel puțin – opera unui pictor.

O altă lucrare 2 se întinde pe o arie mult mai mare: ea recurge la toată istoria artei, anexând astfel sculptura, arheologia, etnografia, entuminura și emblematica. Capiteluri romanice și gotice, monezi grecești și galice, sculpturi primitive, arhaice, clasice și moderne, simboluri de astrologie și de alchimie, toate constituie materiale pentru această lucrare, ca să nu mai punem la socoteală cinematograful cu filmele lui Georges Méliès și caricatura cu desenul lui Alfred Jarry care-l reprezintă pe Ubu.

Un al treilea studiu³ dovedește că acest domeniu și așa vast, devine practic nelimitat: etnografia e aproape preponderentă de data asta (cuprinzând obiecte.

1 MARCEL BRION, *Arta fantastică*, Paris, 1961.

2 RENE DE SOLIER, *Arta fantastică*, Paris, 1961.

3 CLAUJII ROY, *Artele fantastice*, Paris, 1960. Un eclecticism asemănător manifestă Arta magică, apărută cu trei ani mai devreme (1957) la Club Français du Livre, având drept autor pe ANDRÉ BRETON în colaborare cu GERARD LEGRAND, iar în limba germană,

Die Welt als Labyrinth, a lui GUSTAV RENE HOCHE, Hamburg, 1957.

motive sau sculpturi provenind din Noua-Guinee, din Mexic, din Benin, din Kafiristan, din Africa occidentală etc). Arta precolumbiană și cea asiatică (a Mesopotamiei și arta Khmer) nu sunt date uitării, după cum nu sunt date uitării nici tapiseriile, miniaturile orientale, pozele, cărțile poștale, picturile nebunilor și ilustrațiile operelor literare (sau tablourile inspirate din aceste opere, ca de „pildă Visul lui Ossian de Ingres).

Î”. În aceste condiții, începe să fie limpede că sensul termenului fantastice pur negați: el se referă la tot ceea ce, într-un fel sau altul, se născă dintr-o înțelegere fotografică a realului, referă – decât! – la o „răstătură” la pricepere stilizată și, fixește-jorjerele imaginii (E.ONansâmbalurih literatură, „aplicarea aceluiași principiu, care constă în” m-a-te ferf săapornești de la o definiție prealabilă, ne-ar duce să adunăm la întâmplare, într-o antologie fantastică, Apocalipsul sfântului Ioan și Fabulele lui La Fontaine, o povestire de Edgar Poe și Qargantua, un proces-verbal al Institutului metapsihic, o povestire științifico-fantastică, un extras din Istoria naturală a lui Pliniu, într-un cuvânt, orice text care intenționat sau nu, se abate de la realitate, indiferent sub ce formă.

E o metodă care merită să fie apărută, numai că liberalismul său atinge o amploare care riscă să sărăcească la maximum o noțiune ce se dovedește în stare să cuprindă o lume imensă, o lume disparată. Nu rămâne nicio altă posibilitate de a da informații asupra ei în afară de precizarea excepțiilor pe care le face – și sunt puține – toate fiind cuprinse în reprezentarea fidelă (și dibace) a lucrurilor și ființelor familiare, căci, la rândul ei, stângăcia ajunge să fie considerată izvor al fantasticei.

Această observație n-ar avea prea multe urmări dacă nu s-ar aplica, deși pe o scară mai mică, aceluși numitor comun, aceluși focar de proporții reduse, pe care, în unanimitate și deplină libertate totodată, l-au stabilit autorii studiați. Ce conține, de fapt, acest repertoriu de fantastic central, pe care niciunul din ei nu-l repudiază și nu-l nesocotește? Dintre italieni, mai ales Bracelli și Bellini; dintre germani sau cei înrudiți cu ei: Dürer, Grünewald, Schongauer, Baldung Grien, Cranach, Urs Graf, Altdorfer, Nicolas Manuel Deutsch (potrivit preferințelor autorilor); dintre flamanzi: nelipsiții Bosch și Brueghel; dintre singuratici: Monsu Desiderio, Arcimboldo, Goya, Blake; câțiva

pictori din epoca simbolistă: Gustave Moreau și Odilon Redon; în fine, după Henri Rousseau și Marc Chagall, înflorirea suprarealistă sau suprarealizată cu Dalí, Max Ernst, Chirico, Leonor Fini și mulți alții. Dacă mai adaug pe de o parte numele lui Callot, Antoine Caron și Piranesi, pe de altă parte numele lui Munch, Füssli și Fuchs, cred că am încheiat (sau aproape am încheiat) lista operelor care par să se impună, indiferent de gusturile și de criteriile personale ale cercetătorilor. Dar trebuie să recunoaștem că acest catalog, deși de dimensiuni ciudat de reduse, păstrează un aspect foarte disparat, că grupează și el opere eminent eterogene a căror trăsătură de unire o constituie numai ceea ce ele resping și anume: realismul. Voi începe cu ce e mai simplu. Recunosc că tablourile lui Arcimboldo atrag atenția prin aspectul lor delirant. Admit că există o doză de simpatică fantezie în operația de a combina cu rafinament flori, fructe și păsări astfel încât în cele din urmă să dea naștere la figuri sau personaje alcătuite exclusiv din elemente făcând parte din aceeași categorie. Dar cine nu-și dă seama că e vorba aici doar de un joc, de o prinsoare? Mai târziu, contemporanii lui Napoleon al III-lea se distrau înfățișându-l pe împărat și pe multe alte celebrități ale timpului, înlăj Țuind între ele un mare număr de corpuri de femei goale. Resortul e același. În amândouă aceste cazuri, mă silesc în zadar să descopăr elementul fantastic. Găsesc doar un procedeu amuzant, folosit sistematic și care, o dată Stabilite regulile jocului, nu mai depinde decât de îndemânarea artistului. Mi se pare o simplă aberație sau, cel puțin, o ciudată dovadă de neseriozitate includerea unor opere de acest fel în arta fantastică, în ciuda faptului că specificul lor de pură virtuozitate, convențională și mecanică totodată, sare în ochi.

Despre arta lui Arcimboldo se spune uneori că a apărut în mod miraculos, ca o creație absolută sau izvorâtă din influențe îndoielnice venite din Extremul-Orient. După mine, adevărul e mult mai simplu: în tot cursul secolului al XV-lea, numeroși ilustratori de manuscrise s-au silit să alcătuiască inițiale din plante, din trupuri de animale sau de oameni, răsucite și contorsionate în așa fel încât să ia forma unor litere putând fi descifrate, deși fiecare element rămânea un animal – monstruos sau nu – o rădăcină sau un sfredel, un scamator sau un acrobat, dacă nu un schelet dezarticulat, fiecare fiind desenat cu o cât mai deplină fidelitate și cu un mare lux de amănunte. La origine, procedul e vădit ornamental. Arcimboldo îl adoptă, se eliberează,

firește, de alfabet, dar recurge la aceleași ocoluri pentru a plăsmui chipuri sau peisaje iscusit combinate din forme independente, aparținând toate aceleiași categorii. Important e ca ochiul să fie solicitat să descompună și să reconstituie pe rând imaginea totală. Repet că admir această stratagemă, dar, după mine, e nevoie de bunăvoință pentru a descoperi în ea un element de mister. Peisajele antropomorfe ale lui Josse de Momper, ale lui Kircher, cele ce se puteau cumpăra în anii 1810 – 1820, la Paris, la L. Dubois, dar mai ales cele ale Maestrului din sudul Țărilor de Jos (din sec. al XVI-lea), trădează, mi se pare, un efort mai subtil. Dacă însă e vorba de joc sau de prinsoare, prefer paiățele cubice ale lui Dürer (1525), ale lui Ehard Schön (1543), ale lui Luca Cambiaso (1550 – 1580), roboții acelor Bizzarie de Bracelli (1624), ca să nu mai vorbim – și poate în primul rând – de fabuloasele obiecte de lemn din Qeo metria et perspectiva a lui Lorenz Stoer.

O dată porniți pe această pistă, cine ar putea oare, să se oprească atât de repede? sărind peste cazurile intermediare, voi merge mai departe și voi recurge la exemplul cel mai puțin propice în aparență, adică la Hieronymus Bosch, pe care mulți îl consideră pictorul fantastic prin excelență. Admit că ar fi paradoxal să i se conteste această calitate, deși e necesar să se precizeze despre ce anume e vorba, cam așa cum se procedează la joc, când câștigătorul e obligat să dea totuși pe față cărțile, despre care a izbutit să-i convingă pe ceilalți că ar fi cele mai bune față de riscurile acceptate.

Fig. 8

Fig. 9 Fig. 10

Vig. 11 și 12

M-am întrebat adesea de ce, în prezența marilor tablouri ale lui Bosch, nu aveam impresia de ciudățenie ireductibilă care, în definitiv și înainte de o cercetare mai aprofundată, e firesc să treacă drept piatra de încercare a fantasticului. Și, totuși jaeear amănunt e o dovadă de uluitoare fantezie: o încrucișare de regnuri, o întovărășire permanentă de elemente dintre cele mai îndepărtate, un bărbat străpuns de strunele unei harfe fiind o priveliște dintre cele mai modeste în seria acestor acumulări încărcate până la refuz de minunății. Dar tocmai aceste A minunății acumulate ajung în cele din urmă să constituie o coerență; ele au \ la bază o idee preconcepută, care acordă feeriei putere de normă, prezența lor \ având menirea

obligatorie de a ilustra legea unui univers cu totul insolit-E cazul gravurilor naive, care reprezintă de pildă, lumea pe dos, niște boi conducândi LApplugul la caresunt înhămați oameni, pești scoțându-i pe pescari din râu și așa \ymai Hppartpj-rjtpp Hnii nu-i fanțașdg Ajdiș ciț dacă se înjfătjgează sub forma uimij scandal inadmisibil pentru experiență sau pentru raliurâS Dacă cine știe ce hotă"- " [rtre nesăbuita sau premeditata – acest din urmă caz constituind o circumstanță agravantă – îi atribuie valoare de principiu al unei noi stări de lucruri, acesta se prăbușește numaidecât și nu mai poate stârni nici spaimă, nici surprindere, în această situație, el devine aplicarea consecventă, metodică, a unei voințe deliberate, care nu mai lasă nimic dincolo de hotarele noului sistem.

De fapt, lumea lui Bosch este tocmai o lume sistematică. Ea se arată mai întâi în capitellurile, frontoanele și tâmplele bisericilor romane; se înmulțește în spațiile albe ale manuscriselor, în jurul textului, pe care-l încheștează în sinuozități capricioase. Anexează viziunile Apocalipsului, chinurile infernului, halucinațiile anahoreților supuși ispitei în deșert. Se revarsă din cărțile care vorbesc despre floră, din culegerile de basme medievale cu animale, din culegerile de proverbe, de sentințe comice, de minuni și de oracole. E alimentată de o geografie fabuloasă și de o istorie așa-zis naturală în interiorul căreia mișună, atlanți și sciapozi, balauri și grifoni. Evadând din pervazurile ușilor și din cheile de boltă, grotesce și bizarerii plastice, capete cu picioare și alte năzbâtii se lăfăie de acum înainte în centrul operei de artă. Totodată, documentul se confundă cu prevestirea și elementul didactic cu cel alegoric.

Mai mult decât atât, o teratologie generalizată epuizează permutările de organe și de ustensile, experimentând cele mai înfiorătoare combinații în interiorul unui regn și între regnuri, dacă nu între elemente inerte, vii și fabricate. O crupă, o grotă și o cabană se pot schimba între ele, cum se schimbă lopata și înotătoarea, mâna, gheara și lingurița, pana și solzul, carapacea și armura, lopata, cârja și roata, pâlnia, gura și anusul, aripile, (aripi de fluture sau aripi de moară), antenele, palpele, organele respiratorii ale peștilor și ventuzele. Din sfere transparente coboară magi spre adâncul mărilor, în timp ce pe pânze de liliaci, de demoni sau de corăbii se înalță pești în înaltul cerului. Fiecare substituie e riscată pe rând cu ajutorul a mii de grefe succesive, cam așa cum se întâmplă în jocurile de copii, când

fiecare porțiune a unei marionete demontabile e înlocuită de părți mobile aparținând altor personaje sau altor organisme.

Aici, însă, gama metamorfozelor se extinde asupra întregului univers creat și asupra oricărei invenții ce se datorează ingeniozității omului. Elementul obscen se contopește cu cel burlesc, parodia se îmbină cu cruzimea. Nevinovata lume pe dos din Nava sau din Oglinda nebunilor e pervertită și transformată într-o anti-lume diabolică și nelegiuită, în care totul devine în același timp ispită și blestem, lăcomie și pedeapsă. Se caută tot ce e imposibil în sine, tot ce e prin excelență interzis. O sminteală epidemică se răspândește «ca o depravare», afirmă Jurgis Baltrusaltis, care a cernut prin sită aceste aluviuni infernale și a reconstituit geografia acestor schimburi, identificând în ele o adevărată «fiziologie a disparatului și a diformului». Dar asta nu-i de ajuns: insecte și reptile, tingiri și frigări, scamatori și desfrânate, broaște și estropiați, realizează hibridările cele mai ciudate și întrucușările cele mai inimaginabile.

În cele din urmă, acest univers apare atât de întors pe dos, atât de dislocat și de răscolit ca un «puzzle» ale cărui piese au fost amestecate, încât insolitul nu-și mai găsește în el un loc anume, fiindcă e răspândit pretutindeni. Dar insolitul nu-i nimic, insolitul nu se arată dacă nu violează, dacă nu sfâșie brusc o regularitate bine stabilită și care părea de neclintit.

În ce mă privește, îmi explic prin această domnie absolută a elementului haotic și demențial din tablourile lui Hieronymus Bosch faptul că, în mod paradoxal, ele nu provoacă în proporție cu diversitatea și cu enormitatea mijloacelor puse în mișcare, tresărirea de ireductibilă ciudățenie pe care o provoacă alte tablouri, ciudățenie mai intensă, mai tenace și realizată cu mult mai puține eforturi, în plus, există totuși un tablou de Hieronymus Bosch, în care, fără monștri hibridi și faună infernală, misterul se precizează cu eficacitate; e vorba de Nunta din Cana Galileii de la muzeul Boymans din Rotterdam, tablou pe care l-a analizat Wilhelm Fraenger ¹. La prima vedere, nu deosebim decât masa ospățului și niște oaspeți plini de demnitate, iar în prim plan, un servitor care toarnă cu grijă un lichid dintr-o amforă într-alta ca și cum ar vrea să justifice titlul operei și care, în mod evident, nu știe că pregătește înfăptuirea unui miracol. Abia după aceea apar, unul după altul, detaliile tulburătoare: muzicantul cu expresie sardonică instalat pe o scândură care pare un covor zburător;

spionul care pândește la fereastră; personajul central, un pitic cu eșarfă albă, solemnă, care ridică o cupă disproporționat de mare; masa inexplicabil de goală; în spatele invitaților, un bărbat care se opintește, ba chiar e gata să cadă pe spate văzând lebăda și căpățâna mistrețului aduse cu mare pompă; și mai ales, etajera aceea din fund încărcată cu bibelouri, a căror prezență e nejustificată și asupra căreia un demon-strator înarmat cu o baghetă, încearcă în mod vizibil să atragă atenția. El indică un obiect situat în mijlocul raftului de jos, obiect pe care-l putem interpreta ca un sân spintecat, terminat prin două buze întredeschise, mamelă, sex și brazdă, care hrănește și dă viață. Calea spre mister e deschisă și orice exegeză posibilă. E de la sine înțeles că nu ducem lipsă de exegeze.

Fig. 13

1 Die Hochzeit zu Cana, Berlin, 1950.

u

Insinuat într-un decor cotidian, într-un interior burghez, în care până și prezența unui oaspete divin nu pare să producă prea mare tulburare, fantasticul nu mai poate, de data asta, să fie recuzat cu aceeași ușurință. El nu mai e simpla desfășurare mecanică a unei idei preconceptuate inițiale. Totuși, cei care se extaziază în fața operei lui Hieronymus Bosch, pictor fantastic prin excelență, nu cunosc sau nesocotesc în mod aproape unanim acest tablou.

Am analizat aceste două exemple pentru a sugera care sunt frontierele ce putem fixa artei fantastice, după cum facem uz de un criteriu indulgent sau sever. În ce mă privește, oricât de cuprinzătoare ar fi alegerea noastră, ea nu l-ar putea admite pe Arcimboldo; o selecție foarte riguroasă ar trebui să-l respingă chiar și pe Bosch sau în orice caz să-l accepte doar ca un caz limită, ținându-se seamă de opțiunea inițială, pe care acest pictor o dezvoltă mai târziu cu o perseverență cam exagerată. La Arcimboldo, nu există, într-adevăr, niciun asemenea fundal, nicio asemenea conștiințioasă frenezie.

Din motive de același gen, nu mă voi opri nici la rafinamentele infernului tibetan, la divinitățile inextricabile ale panteonului hindus, la himerele, sfincșii și centaurii mitologiei clasice, la minunile hagiografiei creștine și nici, în ce privește modul minor, la ilustrațiile Povestirilor lui Perrault, de pildă.

În schimb nu voi rezista fără îndoială ispitei de a introduce într-un muzeu al ciudățeniilor, tabloul intitulat Enervații din Jumieges,

datorat penelului, astăzi dat uitării, al pictorului Evariste Vital Luminais din Nantes (1821 – 1896). Firește, titlul acestui tablou joacă un rol în alegerea mea și mai ales adjectivul, al cărui sens e rar întâlnit și înfiorător (cel căruia i s-au ars tendoanele genunchilor), contrastând atât de puternic cu semnificația sa obișnuită. Adevărul e însă că singurătatea acestor doi tineri de neam regesc, torturați și întinși unul lângă altul pe pluta care se depărtează de țărm, în timp ce întunericul începe să se lase, malurile pustii ale fluviului, un nu știu ce iremediabil și apăsător care se desprinde din această pânză îi conferă o virtute ciudată, izbăvind-o de mediocritate. Cel mai interesant e, firește, faptul că autorul, pictor anecdotic prin excelență, n-a avut altă intenție decât aceea de a înfățișa o peripeție izbitoare din istoria mero-vingienilor, plină de cruzimi de acest gen, dar care nu conțin în ele înșile niciun element fantastic. Nu-i indiferent amănuntul că episodul e prea puțin cunoscut, ceea ce, pentru majoritatea privitorilor, dă o aparență enigmatică litierii solemne, care coboară încet pe cursul apei, lăsată în voia curentului și încărcată cu cei doi condamnați, victime sau proscrisi, culcați unul lângă altul și nemișcați. Dar nici după ce evenimentul revine în memorie, tabloul nu-și pierde puterea de fascinație, ci continuă să sugereze imaginea unei nenorociri, care se târăște în timp, fără să-și poată găsi leac, ilustrație elocventă a lipsei definitive de resort, pe care, de acum înainte și din cauza ei, o va evoca cuvântul enervat în locul agitației și turbulenței, la care ne-am așteptat.

Sunt sigur că, în copilărie, nu numai eu am deschis la cuvântul enervat dicționarul cel mai folosit, singurul la drept vorbind aflat la îndemâna școlarilor, unde tabloul era pe atunci reprodus în planșă separată, ca o rară capodoperă și de unde e eliminat azi. Dar n-are importanță! Virtutea, aș spune hipnotică, a acestei pânze, își va fi primit în felul acesta o consacrare, vremelnică, e drept, dar având acel caracter general și subteran totodată, în care eu personal mă încăpățânez să identific pecetea adevăratului mister.

Am descris intenționat o operă cu totul lipsită de faimă, care nu dovedește nici pe departe un talent extraordinar, care nu-i tratată, doamne ferește! într-un mod original și care nu transportă nicidecum spiritul în domeniul unei irealități explicite. De aici se pot trage două învățăminte, care nu fac decât să verifice pe cele ce se puteau deduce din indiscretele compoziții ale lui Bosch și anume căvmipresia de

fantastic, nu depinde neapărat de intenția pictorului și nici se subiectul tabloului/

Asta nu rezolvă însă problema. Dimpotrivă, o complică și mai mult. Sperăm cel puțin să putem desluși unele drumuri principale în ceea ce, până acum, părea un ansamblu inextricabil și în interiorul căruia totul era învâlmășit, datorită arbitrarului, complezenței sau unei analize greșite. Dacă consider subiectul unui tablou drept un mesaj constituit din forme simultane și nu din fraze succesive ca într-o expunere verbală, acest mesaj poate fi limpede sau încâlcit, dar poate fi și una și alta pentru pictor, pentru spectator sau pentru amândoi în același timp. Astfel că există cel puțin patru cazuri principale ce trebuie studiate.

1. Mesajul e limpede și pentru emițător fi pentru destinatar. E cazul cel mai răspândit și exemple sunt nenumărate: încoronarea lui Napoleon, Lecția de anatomie, Cina cea de taină a lui Leonardo da Vinci, Rugăciunea de seară de Millet, Prânzul pe iarbă, Boul jupuit, într-un cuvânt, majoritatea tablourilor istorice, a tablourilor de gen, a portretelor, a peisajelor și a naturilor moarte, abstracție făcând de talentul pictorului, precum și de calitatea operei. Nu rezultă de aici că aceasta din urmă ar fi inoperantă. Acțiunea ei se exercită mai ales ori de câte ori impresia de fantastic se degajă dintr-un tablou unde, la început, nimic nu pare s-o poată provoca, adică ori de câte ori pare să țâșnească fără știrea și parcă fără voia autorului, după cum nici spectatorul nu-și poate da seama ce anume îi pricinuieste neplăcerea sau nedumerirea.

Am să iau drept exemplu Coborârea în pivniță atribuită când acelui pseudoFelix Chrestien, când lui Jean Gourmont: niciodată nevinovata operație de a coborî cu ajutorul unui vârtej niște butoaie într-un subsol oarecare, operație executată de niște flăcăi, prea frumoși, e drept, și îmbrăcați anormal de sumar, într-o lumină prea puternică, fără umbră și fără focar de lumină, între un chepeng dat în lături și o ușă destul de larg deschisă, niciodată așadar, sau rareori, o activitate atât de banală, care aici e publică și clandestină totodată, nu a avut această nuanță de mister, de delict, ba chiar de liturghie a diavolului, în orice caz, de ceremonie contestată. Până și Ventuzele, de Ghisi, mai dramatică, mai accentuată, ca să zic așa, nu atinge acest apogeu de firesc îngrijorător, tocmai pentru că prea multă emoție aparentă și anumite efecte prea subliniate dăunează acestui gen

special de fantastic latent, insidios, inse-Fig. 16

Fig. 15

sizabil, care emană din scena cea mai banală, cea mai prozaică cu putință, stârnind, totuși, o inexplicabilă întrebare. Acest gen de fantastic, cel mai rar și cel mai discret, are totodată un farmec care se dovedește a fi. cel mai rezistent. El nu depinde de anecdota care îl contrazice adesea.

f 2. Mesajul e limpede pentru cel care-l emite, dar neînțeles pentru cel care-l primește. Aici trebuie să procedăm la unele subdiviziuni fiindcă încoronarea lui Napoleon sau Cina cea de taină dezorientează probabil cu desăvârșire un papuaș, un fuegian sau un hotentot. E destul ca tabloul să ilustreze un dat cunoscut pictorului, dar străin de cunoștințele observatorului. Așa se întâmplă în oarecare măsură, cu Enervații din Jumieges, înainte ca spectatorul să se informeze despre ce e vorba. Tot așa se explică prezența fetișelor și a idolilor de la antipozi în unele lucrări europene consacrate fantasticului de către anumiți autori, care n-ar menționa în ele nicio Bunavestire, nicio înviere și nicio Judecată de Apoi. Același lucru surprinde în gravurile reprezentând moravurile rușinoase sau aberante ale unor confrerii de iluminați cum ar fi adamiții sau flagelanții: e cazul mulțimii de personaje goale executând cu nevinovăție nenumărate ocupații familiare sau de natură intimă în Adunarea Anabaptiștilor de Virgiliu Solis după Aldegrever.

Se mai poate întâmpla ca mesajul, destinat unor inițiați sau întovărașit de explicații, să pară «fantastic» celui ce nu dispune de date suficiente ca Fii. 17 a Și **b** să-l interpreteze concret. E cazul, de pildă, cu acele Ars Memorandi, în care, într-un singur desen, erau articulate diferitele elemente destinate să amintească textul unuiia sau al mai multor capitole dintr-un manual religios sau științific; e de la sine înțeles că rezultatul la care se ajunge e fantezist. Deși având un alt rost, culegerile de embleme, după moda secolului al XVI-lea, intră în aceeași categorie: desene ingenioase ilustrează devize, sentințe sau catrene, fără de care ar rămâne definitiv ininteligibile. Așa, de pildă, Alciat realizează o Fi8. Îs pasăre zburând închisă în două cercuri perpendiculare unul pe celălalt, o porțiune de zid cu o ușă, care dă spre o perspectivă arhitecturală, mii de născociri de o prețiozitate meticuloasă, care sunt tot atâtea metafore chintesențiale.

În sfârșit, gradul de obscuritate poate fi calculat anume pentru a

dezarma o curiozitate de proastă calitate și pentru a-i ascunde sensul mesajului. Gravurile de alchimie sunt un exemplu excelent pentru acest procedeu. Operațiile succesive ale Marii Opere sunt reprezentate prin alegorii savante, având uneori un interes artistic excepțional și destinate fiind să comunice dar și să ascundă unele cunoștințe, să îndrumeze, dar și să zăpăcească. Spre deosebire de emblemele morale, ale căror legende sunt limpezi, de data asta textul nu-i mai grăitor decât imaginea, astfel încât ne întrebăm care din ele este menită să dezvăluie taina celeilalte. Voi reveni asupra acestei probleme care, după mine, se află în centrul problemei artei fantastice. Pentru moment, însă, vreau doar să subliniez situația specială în care se aflau alchimiștii. Aceștia nu se puteau exprima limpede, fie de teama prigonirilor (deși s-ar putea spune că suveranii îi ocroteau mai curând decât îi persecutau, dorind să-și asigure serviciile lor), fie pentru că la baza prestigiului (dacă nu a bunăstării lor), se afla tocmai acest mister. Obligatorietatea clarității i-ar fi pus deci în mae încurcătură și ar fi demonstrat poate imediat deșertăciunea artei lor. În orice caz, presupun că în realitate, ei transmiteau un measi, al cărui înțeles rămânea nelămurit chiar și pentru ei, și alcătuit anume pentru a rămânjpnelamurit, astfel că acest gen de imagini aparține măcar parțial, unei alte categorii și se situează în orice caz la granițele celei pe care în momentul de față doresc s-o definesc. E drept că lunecarea uneia jeâtre cealaltă se face aici pe nesimțite.

3. Isiesajul e obscur pentru autor, dar poate fi descifrat de un spectator pregătit. Această eventualitate e destul de rară, ea nu se referă decât la operele create într-o stare de hipnoză, de semiinconștiență, în urma unei impulsii irezistibile, a unui delir grafic, sau din dorința de a reproduce o viziune ori o imagine halucinatorie. E cazul cu reprezentarea repetată a ochiului sau a păianjenului în opera lui Odilon Redon, a ruinelor și a exploziilor în opera lui Monsu Desiderio. Un psiholog poate să deslușească aici o semnificație care scapă pictorului sau desenatorului. Medicii procedează în mod obișnuit astfel în legătură cu tablourile demenților, care se află în tratamentul lor. Dacă presupunem că visele sunt interpretabile, artiștii care se irtbpiră din vise se află și ei în acest caz.

Dar fără să ajungă la aceste situații extreme, un observator cât de cât atent deosebește adesea un fel de mitetfogie în opera pictorilor. Un mare număr de elemente revin în pânzele lor cu puterea unei

obsesii parcă. Ba chiar se întâmplă ca aceste elemente să se grupeze într-un început de limbaj. Alteori, nu sunt decât amănunte abia vizibile, a căror repetare a trecut firește neobservată de autorul însuși, dacă a fost distrat sau grăbit. În orice caz, fie că se acomodează cu revenirea acestor prezențe fie că le exploatează, le lasă în părăsire sau le trece cu vederea, e cu atât mai departe de a cunoaște semnificația lor exactă cu cât nu le-a căutat, cu cât e obsedat de ele fără să știe. Din acest moment, o analiză perspicace și documentată poate să-i dea învățăminte și să pretindă că se apropie de explicația veritabilă. Recunosc că asemenea exegeză se dovedește de cele mai multe ori destul de dezamăgitoare și ne amintește de rutină sau de inerția imaginației. Dar, în sfârșit, fie că nu duce la niciun rezultat sau că descoperă perspective vaste, această semnificație era necunoscută mesagerului. În schimb, cercetătorul o fugărește, o descoperă și o formulează. După mine, reconstituirea ei, oricât de instructivă am considera-o, e osândită să rămână o presupunere, pentru că e totdeauna posibil (și nimerit ca metodă de lucru) să ne închipuim că ne informează mai? curând asupra gândurilor ascunse ale interpretului decât asupra obiectului interpretării sale.

Totuși, se cuvine să recunoaștem că această infirmitate teoretică nu dăunează nicidecum esenței fantasticului, a cărei condiție echivocă e mai curând subliniată de o astfel de imposibilitate a cuceririi unei certitudini. Ipoteza satis» făcătoare, solicitată în continuare și rămânând în continuare recuzabilă, garantează veșnicia, dacă nu autenticitatea seducției exercitată de o!

Fia. 19 a

19 **b** bilă. La drept vorbind, misterul ei nu este mai ireductibil decât misterul oricăror alte date ale universului nostru inepuizabil și plin de probleme. Dar e firesc ca omul să nu accepte, în propriile sale opere, existența unei cât de neînsemnate enigme, care-i sfidează luciditatea. În alte părți, inexplicabilul e doar un imbold, aici e un scandal. Menționez te-treacă o a treia învățătură, care ne îngăduie să circumscriem mai bine domeniul fantasticului esențial: e cazul ambiguității fundamentale care cere neîncetat un răspuns ce nu poate fi decât obiect de controversă. Această situație prevestește de pe acum ultima categorie.

4. Mesajul e obscur atât pentru cel care A emite, cât și pentru cel căruia i se adresează. Și de data asta, pare necesar să facem anumite

distincții. Într-adevăr, ne putem afla în fața unor cazuri foarte diferite, după cum obscuritatea mesajului e inevitabilă ori voită, sau, într-o oarecare proporție, inevitabilă și voită totodată.

Mă voi referi mai întâi la exemplul ilustrațiilor din Apocalips. Ele trebuie să țină seamă de un text sfânt, abătându-se cât mai puțin cu putință de la viziunile ce stârnesc nedumerirea – cele fantastice – pe care le descrie. Aceste viziuni nu sunt mai lămurite pentru gravorul care încearcă să le transpună în imagini, decât pentru spectatorul care privește după aceea aceste compoziții docile. La drept vorbind, orice ilustrare a unor profeții se supune aceleiași legi. Profețiile, gen în care precizia înfricoșează, sunt cu precădere exprimate sub formă de enigme, de alegorii echivoce, al căror sens nu reiese decât mai târziu, după ce evenimentul pare să le fi justificat. Cu cât prezicerea este mai misterioasă, cu atât are viață mai lungă, ea părând atunci să poată fi aplicată fiecărui eveniment important ce se produce. Câte revoluții și câte războaie n-au fost astfel pe rând anunțate în Centuriile lui Nostradamus!

Publicată în 1536, Prognosticatio a lui Paracelsus, care a avut numaidecât un imens succes și despre care e atât de greu să afirmăm că are intenții edificatoare, alchimice sau politice, comportă o serie de 32 de gravuri alegorice, prevăzute fiecare cu comentarii savant impenetrabile sau, dimpotrivă, cu locuri comune de o banalitate senină și provocatoare.

Prima reprezintă două roți de moară paralele, așezate pe muchie. Un șarpe e trecut prin butucul uneia și se încolățește în jurul unei săbii ținută vertical de o mână care iese dintr-un nor. Șarpele ține o mătură în gură. Textul nu conține nicio lămurire, nici măcar o referință la această înmănunchere de atribute, căroră trebuie totuși să le presupunem un sens.

O altă figură, a nouăsprezecea, înfățișează agonia unui cerb. Animalul e culcat pe spate, cu labele moi sau poate înțepenite de frigul morții. Nimic enigmatic în această acvaforte afară de ideea în sine de a reprezenta un cerb cu o expresie atât de umană, încât pare disperat, de parcă ar presimți că nu există nicio scăpare pentru suferințele sale. Dedesubt, o admonestare în latină ne atrage atenția, fără originalitate și fără potriveală că trebuie să considerăm zadarnice toate lucrurile pământești. Înțelegem fără nicio greutate că animalul nostru s-a istovit gonind după niște umbre. Misterul, dacă există aici vreun mister, nu

datorează nimic, firește, unui text cu o morală atât de plată. El se naște din simbol, din obscuritatea care stăruie în desen, din legendă, din relația ce există între ele, toate fiind menținute de un autor care s-a priceput să procedeze astfel, fie pentru ca cititorul să nu poată descoperi în ele niciun sens precis și indiscutabil, fie pentru ca să bănuiască un alt sens, tainic și important, ascuns în cel prea simplu.

Din planșele aparținând acestei Prognosticatio am ales astfel cea mai neînțeleasă în aparență, precum și cea care, tot în aparență, prezintă un maximum de claritate. Celelalte se înșiruie între aceste două extreme, dând exemplu de mesaj în mod obligatoriu echivoc. Acest procedeu nu-i excepțional. El manifestă dimpotrivă, ispita permanentă oferită spiritului uman, ispită pe care o întâlnim la nivelurile cele mai diferite.

La nivelul cel mai de jos, răsfoiesc niște gravuri proaste din secolul al XVI-lea, extrase dintr-o lucrare intitulată *Tablouri profetice ale decăderii yiului turcilor*. Faptul că sunt proaste n-are nicio importanță pentru problema 'noastră: ea nu s-ar pune altfel, dacă aceste gravuri ar fi niște capodopere. Una dintre ele reprezintă un cap cu turban, care plutește singuratic și gânditor pe un fundal hașurat. Nu e un cap retezat. Ochii sunt vioi și sfredelitori. Gâtul, intact, s-a oprit cuminte în punctul unde încep umerii și e înconjurat de o linie dublă, care ar putea imagina șiretul unei cămăși sau al unui halat. O altă compoziție înfățișează o cetate de vis, străjuită de metereze cu creneluri, prevăzută cu cupole și cu clopotnițe. O flacără, o lamă sau un fulger face legătura dintre ea și un cap cu ochii închiși, care odihnește într-un fel de caliciu sau de cască răsturnată. Valuri se apropie de ea fără s-o acopere.

O legendă redactată în stilul obișnuit al oracolelor, întovărășește fiecare gravură, dar nu face niciun fel de aluzie la desen. E de la sine înțeles că prezența ei sporește și mai mult misterul. Comentarii prolix, presupuneri nelămurite încearcă apoi să explice greoi simbolurile adunate cu nemiluita. Artistul și exegetul sunt condamnați aici de însăși natura intențiilor lor de a transmite un mesaj voit obscur, atât pentru ei, cât și pentru cei la care va ajunge. Las deoparte acest caz extrem, în care credulitatea și exploatarea credulității sunt strâns înlățuite. Obscuritatea necesară poate avea și origini mai nobile. Mă gândesc, de pildă la un pictor, care nu e legat de niciun text, care n-are în minte nicio anecdotă anume, care nu încearcă să illustreze nicio

mitologie. El dorește doar să exprime sau să reprezinte o atmosferă, o relație, o scenă pe care o imaginează și care-l tulbură fără să știe bine de ce, a cărei semnificație o presimte fără să-i ghicească perfect importanța. Atunci se silește cu bună știință să-și comunice impresia, sperând că spectatorul va simți aceeași nelămurită revelație, o încântare asemănătoare, nu mai puțin misterioasă și nu mai puțin dătătoare de vrajă. În acest caz, inexplicabilul e acceptat, suportat poate cu o plăcere tainică, dar care rămâne întovărașită de nevoia unei explicații dacă nu e stimulat de așteptare, chiar dacă la nevoia de claritate se adaugă bănuiala nemărturisită că dorita claritate ar putea fi fatală încântării.

Se poate totuși ca o astfel de teamă, rușinoasă la început, să devină atât de obsedantă, încât conștient de această stare de spirit, pictorul să dorească a-și înarma opera pentru a o feri de primejdia unei explicații, care-i amenință farmecul. Din acest moment, el caută cu hotărâre și cu trudă ininteligibilul, procurând fără încetare imagini, care să fie la adăpost de orice exegeză. Nici nu mai e vorba pentru el de a ridica o problemă a cărei soluție să fie cea mai grea, ci de a inventa o problemă căreia să ne sigur că nu i se poate potrivi nicio soluție. El trebuie să prevadă și să elimine dinainte orice dezlegare, chiar apropiată, încâlcită, neverosimilă sau extravagantă.

În acest caz, ne gândim la unele jocuri, ale căror reguli sunt inversate și care consideră drept câștigător pe cel care reușește să piardă, care adică la cărți, nu face nicio levată, la șah își silește adversarul să-l facă mat – iar la dame, își cedează toți pionii. Pentru așa ceva, e nevoie de comori de ingeniozitate, ceea ce se întâmplă și cu artistul dornic să creeze o imagine care, în niciun caz, să nu poată admite un început de explicație. Acesta e adevăratul scop pe care și-l impune pictura suprealistă chiar dacă artistul nu-și dă / bine seama că e așa. Din punct de vedere obiectiv însă, acesta e rezultatul precis pe care încearcă să-l obțină, astfel încât cea mai neînsemnată urmă de coerență, care stăruie în pânzele lui i se pare o neglijență sau o slăbiciune. Am numit nesfârșite acest gen de imagini despre care aș fi. putut tot așa de bine să spun că sunt nule, căci în sensul tare al cuvântului ele nu vor să spună nimic, sau mai bine zis, vor să nu spună nimic, deși lasă să se înțeleagă totul. i sunt niște îndemnuri la visare, niște mașini care trebuie să dezorienteze și care sunt adaptate pe cât se poate de perfect scopurilor lor. Ele prezintă totuși o slăbiciune și

anume, au fost dinadins concepute cu această intenție, iar acest lucru e știut. În fața unor imagini despre care avem cunoștință că au fost făcute pentru a stârni mirarea, nu ne mai putem mira decât convențional sau aproape din politețe. În cel mai bun caz, rămâne posibilitatea de a prețui efortul unui autor, care s-a priceput să adune elemente atât de radical disparate. Dar atunci admirația nu mai e decât o dovadă că renunțăm la joc și că ne dăm bătăuți.

Și într-adevăr, de ce să ne istovim propunând o lectură oarecare pentru o criptogramă care nu ascunde niciun mesaj și ale cărei hieroglife au fost juxtapuse numai pentru a împiedica orice lectură? E mai mare daraua decât ocaua. Amatorul își dă seama instinctiv de acest lucru și renunță de la început la descifrare, gata să se extazieze, la nevoie, asupra distanței care separă între ele anumite date alăturate în mod arbitrar de un capriciu al pictorului. E o plăcere de scurtă durată și nu duce nicăieri.

Spre deosebire de alegoriile care conțin o taină ce trebuie descoperită sau care cel puțin invită la o cercetare poate zadarnică, aceste imagini nu călăuzesc și nici nu alimentează visarea, ci o dezorientează și o descurajează. Ele afirmă anticipat că orice căutare e inutilă. Ele nu spun: «N-ai să găsești, sau în orice caz, n-ai să fii niciodată sigur că ai găsit. Pun rămășag că nu vei pătrunde un el».

mister pe care n-a izbutit să-l împrăștie nici ființa care a fost tulburată de ei Ele te previn cu un anumit cinism: «N-ai ce găsi; nu există niciun mister, există doar date împrăștiate, adunate anume pentru a crea impresia de mister». Poate că acum începem să întrevădem o nouă lege a genului. Iată-o: fansă ronțină un element involuntar, acceptat, o întrebare neliniștită și neliniștitoare totodată, țâșnită pe neprevăzute din cine știe ce întunecimi, în Trer5 Sre-pe care propriul ei autor – a „fost obligat s-o p rgia așa cum a venit și” căfeâă a doriț uriexa: i din tot sufl (= jrTIT” să-i poată găsi un răspuns.

Acestea sunt formele diferite sub care se poate prezenta transmiterea unui mesaj prin mijlocirea unei imagini, dacă dau numele de fantastic elementului/ unei comunicări, rămas nedescifrat sau nedescifrabil, la plecare sau la sosire. Dacă două sau mai multe imagini sunt în jos, se poate întâmpla ca marja de fantastic să se explice prin acordul sau prin ciocnirea, în orice caz prin confruntarea acestora, cam așa cum imaginea poetică se naște din relația stârnită între doi termeni care nu sunt nici identici nici incompatibili. Aș vrea să dau măcar un

exemplu pentru această origine secundă a insolitului, când izvorăște dintr-o relație imprevizibilă între două date nesemnificative, atâta timp cât ele sunt înregistrate izolat. Voi lua două compoziții de Dürer, gravate în același an (apropierea nefiind, deci, arbitrară): Micul și Marele cal.

În prima, sub o boltă masivă, un cal alb tropăie, chipeș și zvelt, cu R. 20 coama scurtă, cu urechea ciulită, cu privirea neliniștită, cu botul întredeschis, gata să muște, cu coada răsucită într-un singur nod. În celălalt capăt al culoarului, acoperit de o zidărie rotundă, flăcări inutile se înalță dintr-un vas cu toartă, ca dintr-o afumătoare uriașă. Îndărătul calului e un cavaler, din care nu zărim decât halebarda oblică, picioarele îmbrăcate în fier, partea de sus a căștii amintind de aripile unui fluture și un profil minuscul, aproape invizibil, brutal și coroiat ca ciocul unui papagal.

În cealaltă imagine, calul a crescut, s-a îngrășat, a îmbătrânit. Înfățișarea R «21 cavalerului a devenit și ea impozantă, profilul lui se vede acum în întregime, ține halebarda drept, coiful are ornamente emfaticе, niște cizme suplimentare îi acoperă jambierele de metal. Calul e domesticit, resemnat, coama lui e lungă și creață; coada, împletită parcă, e înnodată de mai multe ori. Corpul sprijinit pe picioare scheletice, e greoi, botul prevăzut cu hături, cu hamuri, e imobilizat în curele; o spinare grasă trădează dobândirea experienței, precum și foloasele și povara sclaviei. Decorul a dispărut aproape. S-ar zice că bolta s-a prăbușit din cauză că, atât calul cât și cavalerul au crescut monstruos de mult. De data asta, scena se petrece în aer liber, între coloane și metereze, printre ruinele unei arhitecturi existentă anterior, dar dărâmată de o forță supranaturală. Ne aflăm doar în fața unei diferențe între două versiuni ale aceleiași imagini, versiune executată de același artist cam în aceeași perioadă. Totuși, alăturându-le – ceea ce, firește autorul nu s-a gândit niciodată să facă-spectatorul se avântă într-o aventură a cărei penultimă etapă e semnalată de o ultimă compoziție, Moartea, cavalerul

Fit. 22

Fig. 23

Fig. 24

și diavolul; cavalerul poartă un echipament greoi, calul e lipsit de vigoare, doi figuranți (și ce figuranți!) și-au făcut apariția, iar procesiunea se pregătește să treacă pragul unei lumi

însământătoare, despre care e cu neputință să știm ceva.

Am dorit doar să sugerez posibilitățile unui fantastic obținut prin juxtapunere și generalizare. El apare sub o altă formă în unele gravuri vechi cu multiple sectoare, în care scene succesive povestesc diferite episoade ale unei istorii anticipând astfel, dar la un nivel cu totul altul, unele ilustrații ale revistelor periodice moderne. La drept vorbind, fantasticul e foarte diluat aici: e un fantastic de hazard, de visare sau de probabilitate. În afară de asta, dovada că fantasticul e produs de imagine și nu de text e, după mine, faptul că gravurile de acest gen ilustrând anecdotele galante ale lui Retif de la Bretonne conțin o doză mai mare de mister decât cele care reprezintă vrăjitoriile lui Apuleius, deși în mod normal, acestea din urmă ar trebui să ofere o temelie mult mai solidă pentru miraculos. Matamorfozele lui Lucius nu ne miră, nici chiar când o vedem pe cumplita Meroe în picioare, cu mamelele atârănând, cu o torță în mână, urinând cu putere drept în gura lui Aristomenes care privește îngrozit cum tovarășul lui e înjunghiat de aceeași furie dedublată. O gravură care ilustrează Contemporanele, (de Binet, fără îndoială, deși picioarele mici și ochii holbați, pe care Retif i le cerea când executa chipuri de femei tinere izbesc mai puțin ca de obicei) prezintă repetate ciudățenii: s-ar zice că eroina, care pare în permanentă stare de levitație, e complet lipsită de greutate, fie că sare dintr-o căruță în fața a patru fantome paralele, lipite de un zid tot atât de subțire ca și trupurile lor fără grosime, fie că escaladează zidul unei grădini, suspendată de un fir care n-ar putea s-o țină fără să se rupă imediat, fie că plutește la orizontală, traversând un grilaj asemenea unei ectoplasmei fie că fuge trecând prin cercul îngust al grilajului unui balcon, deși i-ar fi foarte ușor să-l încalece.

Mai mult decât peripeția, mai mult decât eventuale ciudățenii ale desenului, viziunea simultană în același cadru al aceluiași personaj multiplicat dezorientează spiritul și-l cufundă de la început într-o deosebită tulburare, pe care o simte rareori în fața unei opere lipsită de complicații, deși în Plecarea spre Cythera de Watteau, cuplul care se repetă provoacă o nedumerire asemănătoare. De data asta, e vorba de o situație excepțională, de o stratagemă genială, dar aproape frauduloasă.

Voi cita un ultim exemplu, mai rar și mai îndrăzneț, constând din provocarea impresiei de mister cu ajutorul unui simplu joc de optică, sau mai precis, al deformării produse de o perspectivă

exagerată sau greșită. Elementul fantastic din Ambasadorii lui Holbein de la National Gallery derivă astfel din exploatarea unei anamorfoze îndrăznețe. Tabloul e alcătuit ca un blazon. Cele două personaje hieratice, în costume de gală, care dau titlul operei, par a fi însărcinate să poarte blazonul, în timp ce în câmpul acestuia e situată o etajeră fastuoasă unde sunt îngrămădite instrumente și simboluri ale cunoștințe

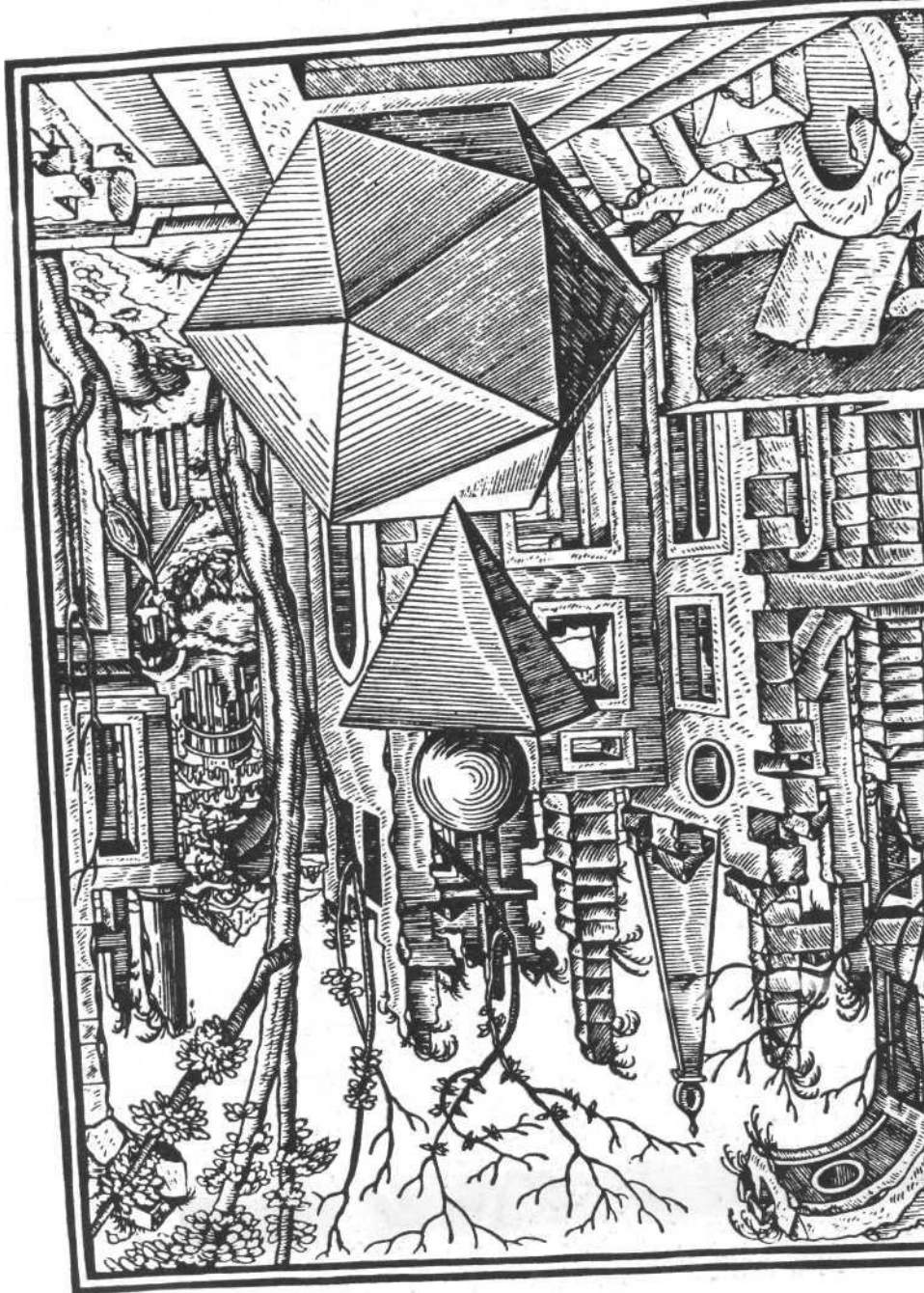


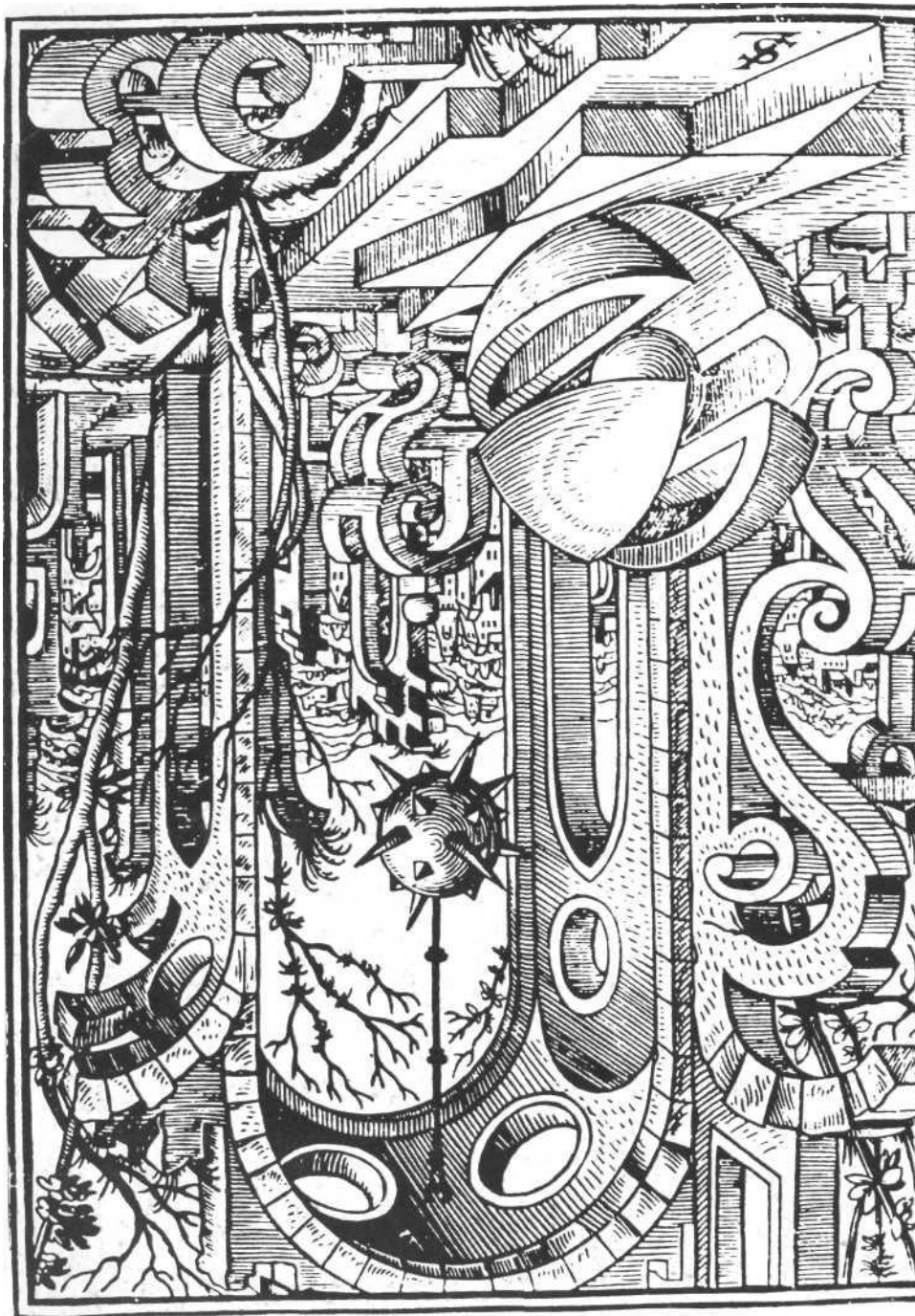
8. Maestru din sudul Țărilor de Jos (secolul al XVI-lea), Peisaj antropomorf



bdi»-l - qj

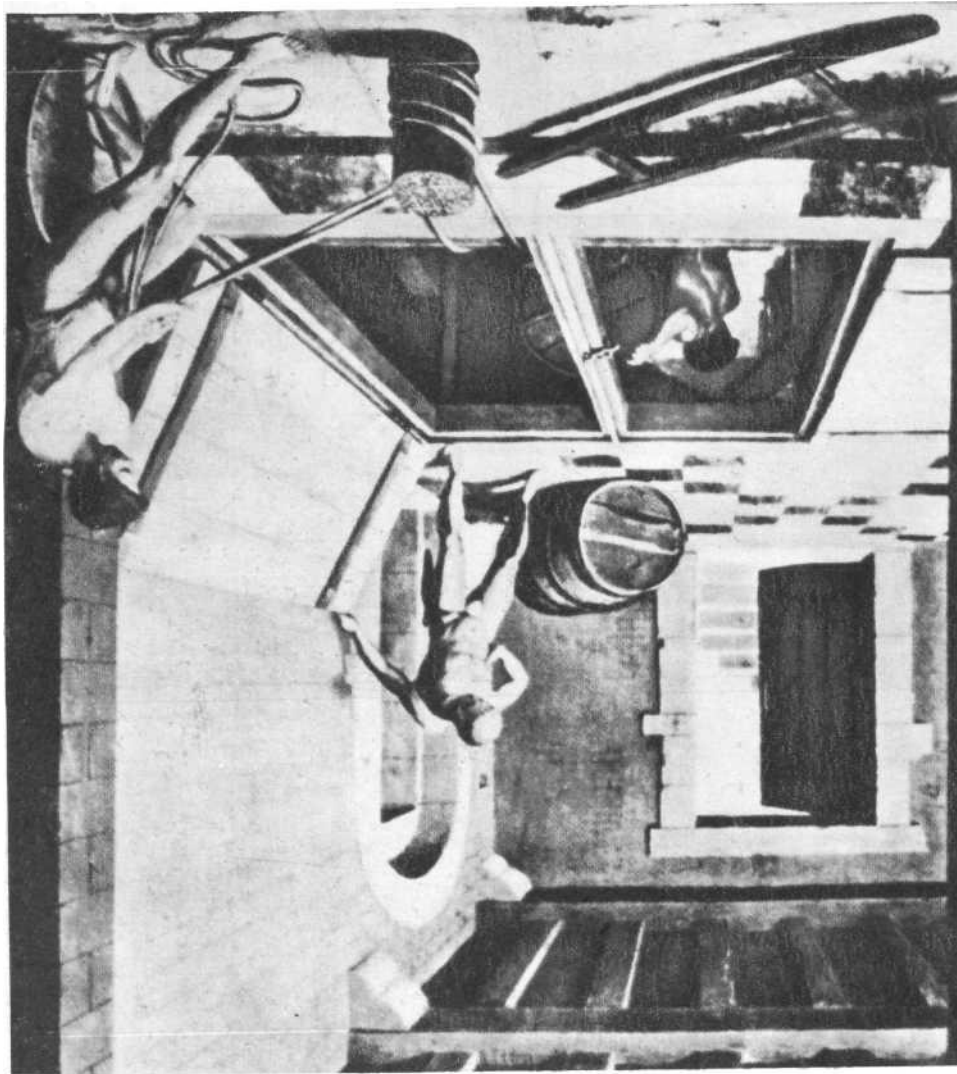






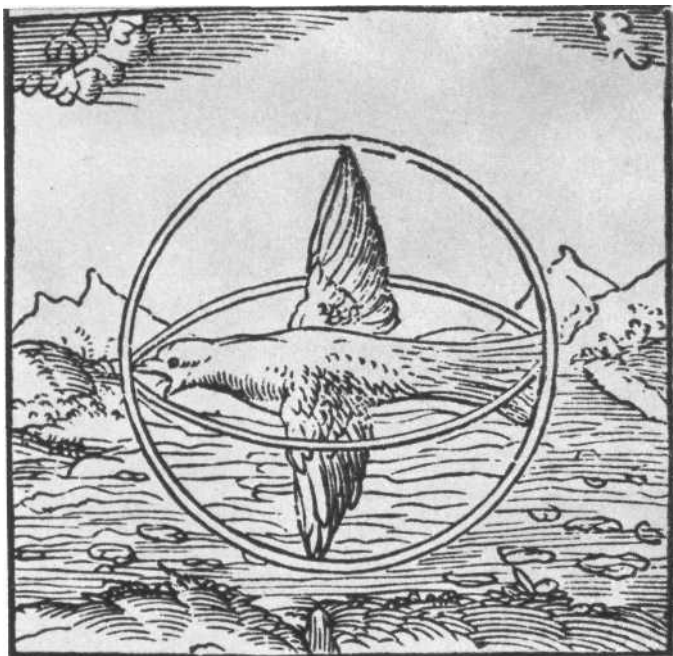
(Z8SI-iOZSL) ÎS! MO O ȘI





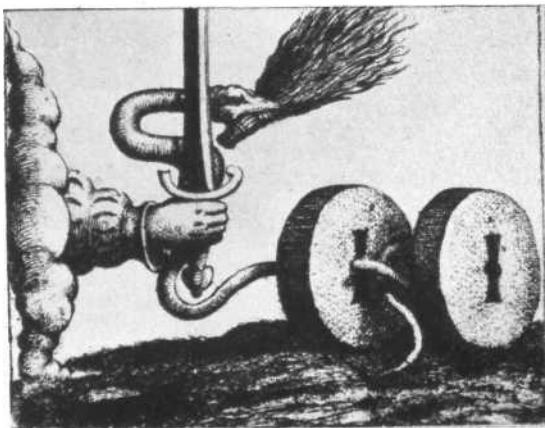
17 a și b. Compoziții mnemotehnice





18. Alciat, EmHemaW.

19 a și b. Paracelsus, Prognastitmliu, 1536, Emblemele 1 și XIX





24. Hans Holbein (1497 – 1571), Ambasadorii

1 omenеști și ale artelor liberele, cele întrunite de obicei de «vanități». În Ida solemnității sale, acest ansamblu n-ar avea nimic deosebit de surprinzădacă, la oarecare distanță deasupra solului, alungit, oblic, nesupunându-se ivitației și, fără îndoială, nici altor legi naturale, n-ar pluti, aruncând o ibră imposibilă, un corp care nu seamănă cu nimic cunoscut, a cărui formă, iterie și prezență sunt de asemenea inexplicabile. Demnitarii, care privesc ept în fața lor, nu zăresc obiectul fantomă și, prin urmare, nu se sinchisesc: el. Dar spectatorii, cărora le atrage în mod obligatoriu atenția, nu pot înărtăși

această indiferență.

Tabloul e plin de intenții și de subînțeleșuri, pe care J. Baltrusaitis le-a os în evidență cu mult succes¹. Menționez ipoteza lui majoră. Compoziția esupune două axe succesive de viziune. A fost pictată pentru a fi atârnată extremitatea unei săli mari, drept în fața intrării, zona inferioară ajungând proximativ la înălțimea omului. La început, vizitatorul nu deosebește decât fiurile cu instrumente și cu emblemele științei încadrate de cei doi pleni-jtențari. Pe măsură ce înaintează, pata lunguiată pe care-o scăpase poate în vedere, capătă importanță și în curând îl fascinează. Acum n-o mai vede; cât pe ea și-i apare din ce în ce mai insolită și mai neînțeleasă.

În această sală vastă, așa cum se întâmplă și în lume, nu putem rămâne șșnic. Vine clipa când trebuie să plecăm. Atunci oaspetele se îndreaptă spre ngura ieșire care-l așteaptă: o ușă în stânga tabloului, chiar în peretele pe axe atârână acesta. Când să treacă pragul, omul aruncă o ultimă privire asupra naginei incomprehensibile. Din locul în care se află și cam la același nivel cu ibloul, e obligat să privească în sus și spre dreapta corpul diagonal, osul de epie cum a fost numit, pe care în clipa aceea îl vede din plin și tocmai din singurul unghi pentru care a fost pictat. Deodată, desenul puțin săltat exprimă oarte precis ceea ce reprezintă: un craniu omenesc, mobila centrală a blaonului morții, care nu apare sub această formă decât în clipa când, prin con-rast, splendorile și onorurile, înțelepciunea și știința dispar devenind practic nvizibile. Regia tinde să ne facă să înțelegem atotputernicia neantului. Înlouirea unui punct de fugă cu altul e lecția supremă. Mi se pare că nu există în alt tablou, care pentru a putea fi descifrat în întregime, să provoace basularea obligatorie a privirii impunându-i schimbarea instantanee care corespunde semnificației însăși a operei.

Sus, în colțul din stânga al tabloului, un crucifix e pe jumătate ascuns sub iraperia cea mare, care constituie fundalul. Această prezență foarte discretă i fost mult comentată. În ce mă privește, aş propune să identificăm în ea un reper încărcat de o mare semnificație, care indică locul exact unde trebuie să se oprească spectatorul pentru a zări emblema funebră și anume, intersecția dintre linia oblică a craniului, ilizibilă până în clipa aceea, cu prelungirea corpului lui Iisus.

1 JURGIS BALTRUSAITIS, *Anamorphoses*, Paris, 1955, pag. 58 –

din care adevăratul mister lipsește în aceeași măsură în care lipsește din portretele ori din peisajele heteroclitice ale lui Arcimboldo sau Momper. În ambele cazuri, e vorba de niște jocuri și, în ce privește anamorfozele, de jocuri foarte riguroase și perfect geometrice. Aici însă, pentru ca din posibilitățile oferite de un divertisment optic să țâșnească un plus de spaimă și o nouă modalitate de surpriză, a fost nevoie, nici mai mult nici mai puțin, de intervenția geniului unui pictor, de ideea de a conjuga cu o viziune naivă enigma unei deformări savante și de împrejurarea rară când, făcându-se apel la o perspectivă arbitrară, cu totul improbabilă, dar teoretic posibilă, se înlesnește manifestarea întoarcerii unei perspective cu totul diferită, ireversibilă, irecuzabilă, inexpiable: e o alunecare și într-o bună zi, în momentul cel mai neașteptat, ea obligă pe oricine să zărească pentru prima dată moartea într-o bruscă și înspăimântătoare vecinătate. Voi lăsa la o parte aceste excepții sau performanțe, pe care am crezut totuși că trebuie să le menționez. Într-adevăr, mi se pare că marea majoritate a operelor considerate de obicei fantastice intră în clasificarea pe care am încercat s-o stabilesc. Dacă aș încerca să alcătuiesc o antologie a fantasticului în artă – după ce am făcut acest lucru pentru literatură –, aș dori să mă las călăuzit de diferitele criterii apărute succesiv în cursul prezentei analize, care trădează fără îndoială simpatie pentru obiectul ei, dar nu e uluită de el. Aș încerca să nu mă încred nici în contingentele cronologice, nici în ilogismul istoriei și cu atât mai puțin în prejudecățile înșelătoare și capricioase ale curiozității mele personale. În schimb, le-am dat cuvântul în cursul acestei excursii prealabile, care vrea să fie o simplă recunoaștere a terenului.

APELUL LA EMBLEMA

Reflecțiile de mai sus ne îngăduie, cred, să examinăm mai îndeaproape căile pe care elementul fantastic se introduce în artă. Nu pretind că evenimentul trebuie să se producă neapărat fără știrea autorului, deși cazul acesta e posibil, sunt însă convins că, într-o anumită privință, autorul trebuie să se afle cel puțin tot atât de dezarmat ca și spectatorul în fața mesajului pe care încearcă să i-l transmită. În afară de asta, trebuie să ținem seama de faptul că artistul se poate înșela, astfel încât misterul apare tocmai acolo unde nu știa că-l introdusese, în timp ce fantasticul, pe care a crezut că-l dezvăluie, se dovedește a fi în întregime inoperant, rămânând un fel de clauză stilistică, o formulă retorică a cărei virtute s-a evaporat demult.

În 1499 apare la Veneția, în tipografia lui Aldo, un roman alegoric a cărui acțiune se petrece în vis: e *Hypnerotom*, abia, mai cunoscută sub numele de *Visul lui Polifil* și atribuită lui Francesco Colonna. Ediția princeps cuprinde o serie de gravuri pe lemn de tendință simbolică. Ediția pariziană din 1546 oferă publicului o altă serie, în care emfaza alegorică e încă și mai accentuată. O gravură ca de pildă *Ruinele de la Polyandron* poate de pe acum să treacă drept o expresie a fantasticului în sensul cel mai precis al termenului, căci misterul e prilejuit doar de stilul adoptat și n-are nevoie de intervenția vreunui balaur sau a vreunui din animalele fabulei. În 1505 apar tot la Aldo, acele *Hieroglyphica*, atribuite lui Horus Apollo, adesea retipărite și traduse. Subtitlul traducerii franceze (Paris, 1543) precizează că volumul tratează «despre înțelesul notelor hieroglifice ale egiptenilor, adică a figurilor cu ajutorul cărora își scriau misterele tainice și lucrurile sfinte și divine». La aceeași epocă cuvântul emblemă își schimbă sensul. În scrierile lui Montaigne și ale lui Guillaume Bude, continuă să indice un element de marchetărie. Se admite ipoteza că noua semnificație se explică prin succesul acelor *Emblemata* ale lui Alciat, care au fost la origine simple gravuri pe lemn executate, pentru ilustrarea unei culegeri de epigrame antice de Georges Breuil, la cererea tipografului Steyner. Christian Wechel, un editor parizian, publică în 1536 o adaptare conținând întâi o sută cincisprezece ilustrații, numărul lor ajungând în 1588 la două sute treisprezece. Nu numai că desenele sunt subordonate

Fis. 31

Fig. 25

cu multă docilitate textelor pe care le traduc în imagini conștiincioase, de o literalitate naivă, dar e limpede că încep să devină mai importante decât ele. Într-o atât de mare măsură, încât epigramele antice au fost de cele mai multe ori înlocuite prin «blazoane» de animale, de plante, de pasiuni sau de virtuți, care se potrivesc mai bine compozițiilor simbolice.

Succesul lucrării prilejuiește numeroase imitații, printre care *Hecatografia* sau «descrierea a o sută de figuri și povestiri privitoare la multe apoftegme, proverbe, etc.» de Gilles Corrozet (Paris, 1540) și *Teatrul bunelor instrumente*, cuprinzând o sută de embleme morale de Guillaume de La Perrière (Paris, 1539). În Italia, acele *Symbolicae quaestiones* de Bocchi (Bologna, 1555), *Imagini de idei degli Antichi* de

Vincenzo Cartări (Veneția, 1571), răspândesc în aceeași perioadă cunoașterea mitologiei heteroclite a alexandrinilor cu ajutorul unor imagini pedante și chiar pedagogice, foarte influențate de embleme, și al căror simbolism încâlcit cititorul e invitat să-l descifreze de asemenea.

De data asta, imaginea e incontestabil mai importantă decât textul care, în curând, ajunge să aibă doar rol de titlu al unei legende ce comentează și explică simbolurile. S-ar spune că e o ultimă concesie. Idealul pare că se poate lipsi de orice frazeologie. De altfel, alchimistii vor îndrăzni să se aventureze până la această limită. Pentru moment, presiunea e atât de puternică, încât Maurice Scève, poet prin excelență sintactic, fascinat de resursele verbului și smulgând gramaticii nenumărate efecte îndrăznețe, erudit și dornic să plămădească limbajul, introduce totuși 26 m a sa Delte, obiect al unei virtuți mai înalte, apărută la Lyon în 1544, cincizeci de embleme, trecute într-un index special și prevăzute cu formule laconice și izbitoare, împrumutate cu mai mult sau mai puțină libertate din decasilabele poemului. Având deci, rolul de a-l ilustra, ele apar și ca opere independente, avându-și în sine justificarea, în timp ce versurile care le întovărășesc, le dezvoltă sensul prin mijlocirea unor coincidențe succesive.

Născută cu cincizeci de ani înainte, moda emblemelor prosperează neîncetat începând din secolul al XVII-lea, ba chiar devine tiranică și sâcâitoare. Dintre nenumărate culegeri, voi cita acele Emblemata amorum, ale lui Othon Vaenius (Anvers, 1607), în care un Eros gol, înaripat și înarmat cu un arc, apare mereu, la nesfârșit, pentru a ilustra niște sentințe antice. Voi adăuga bogata serie de gravuri desenate de Georges Mesmer în preajma anului 1635: perspective sau planuri ale unor orașe germane, deasupra cărora se află câte o maximă potrivită, sunt situate în orizontul unor peisaje imaginare unde devizele substanțiale, dar adesea obscure, ale familiilor domnitoare sau ale municipalităților apar literal și fără ca fantezia artistului să cunoască vreo îngrădire.

Literatura religioasă nu rămâne mai prejos. Meditațiile asupra Eternității de iezuitul Jeremias Drexel (Colonia, 1631) sunt întovărășite de compoziții mai curând delirante decât edificatoare. Îmi dau seama că nu e prea ușor să reprezinți (când vrei să illustrezi Evanghelia după Marcu, X, 25) o cămilă trecând prin urechea unui ac.

Totuși, un verset al psalmului 89 îl convinge pe artist să adauge la o scenă, și așa încărcată, un păianjen enorm tolănit în mijlocul pânzei sale. În altă parte Adam e înfățișat sub aspectul unui schelet bărbos care șade și se pregătește să mănânce un măr, având un corb la picioare (pentru că strigătul corbului amintește cuvântul latin *cras* care înseamnă mâine sugerând astfel iminența unei morți inevitabile). Lucrarea unui alt iezuit, Henric Engelgrave, face apel la cincizeci și două de embleme misterioase, admirabil desenate, pentru a ne convinge mai bine de valoarea adevărilor evanghelice (*Lux Evangelica sub velum sacrorum Emblematum recondita*, Amsterdam, 1655). O mină fantomatică trage o perdea, scoțând astfel la iveală un peristil lung cu coloane, absolut gol (Embl. II); un copil fuge de umbra sa proiectată pe un zid care-l încadrează asemenea unei oglinzi ce aruncă un reflex (Embl. X); niște mâini, ieșind din nori subțiri, vâra într-un sac niște piese de șah rămase pe tablou (Embl. XXXVIII: sicut ceteri, «ca și celelalte», atât spune versetul sfântului Luca a cărui comentare se cerea).

Se întâmplă ca ciudățenia imaginilor să fie atât de mare încât nici nu îndrăznești să le descrii. Firește, temele de meditație sunt extrase din evanghelie, dar citatele împrumutate literaturii profane, contribuie de fiecare dată cu vraja înțelepciunii sau a poeziei lor la autoritatea textului sacru.

Într-un gen cu totul diferit, *Argenis*, romanul latin satiric al lui John Barclay, care se bucură de un succes european, care-l încântă pe cardinalul de Richelieu și care se publică în ediții ce se succed în tot timpul secolului al XVII-lea, e ilustrat cu gravuri pe lemn, fără prea mare legătură cu aventurile povestite și fiind simple embleme. Dacă o povestire (Cartea III, cap. XIX) prilejuiește recomandarea prudenței, iată că artistul înfățișează un platou înconjurat de șanțuri povârnite și, în depărtare, palate și corturi. Personaje încoronate vin în ajutorul unor regine care-și dau sufletul sau care-și pierd cunoștința. În centrul compoziției se află o uriașă mânășă de fier, ale cărei dimensiuni gigantice ascund în egală măsură edificiile somptuoase din fund și prăpăstiile din prim-plan. Acest fragment de armură, în mod miraculos însuflețită, se pregătește să apuce și să strivească un scorpion ipocrit și veninos.

Apelul la embleme poate în acest caz să treacă drept o modalitate de expresie normală, ca să nu spun privilegiată. El se

extinde asupra unui mare număr de discipline și dăinuie o lungă perioadă de timp. Pentru a înțelege neverosimilul, dar și realitatea acestei aventuri, să presupunem un ilustrator naiv, care s-ar sili să traducă, grație desenului, metaforele unui poet. Dacă poetul scrie «îi ieșeau flăcări din ochi» sau «îi ieșeau fulgere», el desenează numaidecât niște ochi din care ies într-adevăr niște flăcări jucăușe sau acele linii agresive în zigzag, prin care suntem obișnuiți să reprezentăm fulgerul. Intenția e puerilă și rezultatul uluitor. Totuși artistul s-a mărginit să transpună într-o imagine figurativă, dar în definitiv, într-o adevărată imagine, imaginea retorică a scriitorului, foarte banală de altfel. S-a mărginit s-o ia în serios, să-i dea o traducere literală.

Ipoteza pe care am formulat-o nu e, însă, de loc fantezistă. În secolele XVI și XVII, practica pe care o definește e foarte obișnuită. Moda emblemei și a alegoriei multiplică gravurile, în care fiecare cuvânt al discursului e înfățișat grație unui element corespunzător al desenului. Gravori servili și meticuloși

Fig. 27

Fig. 28

...iiiW» lgtWWil

...- ...

Încearcă nu atât să ilustreze o enunțare verbală, cât să-i găsească o corespondență plastică, completă și fidelă. Dacă ar fi. perfectă, opera lor ar & absolut inutilă, ar fi o umplutură, un simplu duplicat al paginii scrise. În afară de asta, dat fiind că imaginea realizează o metaforă, ea se dovedește de cele mai multe ori enigmatică în aceeași măsură în care reușește, ca să zic așa, să înțeleagă textul cuvânt cu cuvânt, atât de mare e diferența între a scrie: «avea o talie de viespe» și a suprapune într-un desen o femeie și o insectă. E de neconceput totuși faptul că lucrul acesta s-a făcut în mod sistematic.

Artistul citește în Apocalips (X, 3): «Și apoi am văzut un alt înger puternic, care cobora din cer, învăluit într-un nor, cu un curcubeu deasupra capului; chipul lui era ca soarele și picioarele asemenea unor stâlpi de foc». Atunci desenează imediat un înger cu corp de nori și cu picioare ca niște coloane din a căror bază, trunchi și capitel, ies flăcări. Chipul lui e înconjurat de raze și are un curcubeu drept aureolă. Jurgis Baltrusaitis a urmărit această figură heteroclită¹, începând cu Biblia de

la Colonia, editată de Heinrich Quentel în 1478 și până la frescele Muntelui Athos, executate în secolul al XVII-lea, cercetând Apocalipsul lui Dürer (1498), planșele emfactice ale lui Jean Duvet (Lyon, 1561) și un mare număr de alte interpretări mai puțin celebre, dar tot atât de servile. Despărțită de legenda pe care totuși o transpune cu fidelitate, imaginea apare imediat delirantă. În interiorul ei, fantasticul e secundar. El izvorăște din izolarea desenului, dar trebuie să mărturisim că, o dată decupat, acesta oferă adesea prilej unei visări, care și-ar da și mai deplin frâu liber dacă spiritul ar putea uita că asemenea extravaganță se mulțumește adesea să exprime, fără nuanțe și fără ocolișuri, proverbele cele mai banale, preceptele cele mai cunoscute ale moralei la modă și dacă, pentru a ne lăsa uluiți de acest gen de incoerență, n-ar trebui să-i ignorăm mecanismul.

Dar, dacă în arta emblemei, fantasticul e oarecum derivat sau apocrif, dacă>) e provocat numai de dispariția sau de uitarea textului la care se referea imaginea, se cuvine să ne punem întrebări în legătură cu ambițiile unei căutări a cărei vogă s-a menținut mai bine de un secol și care, în tot acest timp, a stârnit reflecțiile unui număr atât de mare de filosofi. De fapt, oricât de modeste am presupune că sunt originile ei, emblema a devenit repede un mod de expresie superior limbajului însuși. Legile ei, a căror istorie a fost schițată de Robert Klein² s-au constituit încetul cu încetul, începând din 1555, când în al său *Dialogo dell'impresie militari e amorose* Paolo Giovio a publicat primele ei reguli, în număr de cinci, și până în 1613, când Ercole Tasso răspunde unor *Assertiones* publicate sub numele lui Cesare Cotta de părintele Horacio Mortalto. Codul devine tot mai sever: interdicțiile se îngrămădesc, cam așa cum se va întâmpla mai târziu cu alte genuri fixe, începând cu tragedia clasică și sfârșind cu romanul polițist, de pildă.

1 Treziri fi minuni, Paris, 1960, pag. 273 – 274.

2 ROBERT KLEIN, «Teoria expresiei figurate în tratatele italiene asupra unor impresii (1555 – 1612)», în *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. vol. XIX, Geneva, 1957, pag. 320 – 341.

Giovio exclude figura umană și limitează sentința, exprimată de preferință într-o limbă străină, la trei sau patru cuvinte, afară doar dacă e vorba de un hemistih cunoscut. Chiar în anul următor, alte cerințe ies la iveală: toată lumea își dă seama că dacă imaginea și deviza se mulțumesc să corespundă sau să se reflecte fără să se

îmbogățească, ele alcătuiesc un element scurt și pleonastic. Atunci se încearcă să se ajungă la o situație de necesitate a uneia față de cealaltă. Girolamo Ruscelli (*Le imprresse Mustri*, Veneția, 1556) afirmă că semnificația lor se naște din raportul mutual dintre ele și nici măcar nu acceptă ca una s-o explice pe cealaltă. Robert Klein a dat un exemplu remarcabil al interferenței dorite. Mesajul care trebuie să fie comunicat, ar glăsuî în limbaj normal astfel: «Am ales dragostea care mă ucide». În acest caz desenul care-l exprimă înfățișează un fluture zburând spre flacăra care-l va distruge și sentința de pe emblemă, care comentează insecta atrasă de luminare glăsuiește: «Știu prea bine». Luate izolat, nici fraza și nici vinieta nu au un înțeles limpede. Niciuna nu afirmă singură fatalitatea cunoscută și acceptată, pe care autorul încearcă s-o sugereze. Ansamblul semnificativ e redat de alăturarea amândurora **1**. Dar puriștii nu se mulțumesc cu atât.

Există diferite școli care se înfruntă, cum ar fi «logicienii» și «artiștii». Fiecare stigmatizează ceea ce se admitea înainte considerând că era vorba de o licență condamnată, apoi se referă la o doctrină diferită, preconizează un sistem, formulează noi prohibiții. Așa, de pildă, se interzice în interiorul unei devize „întrebuințarea unui verb la un mod personal, sub pretext că deviza trebuie să rămână termenul unei relații și nu să ajungă expresia autonomă a unei idei. Rebusul și calamburul sunt fugărite. Se izgonește din sentință orice denumire a unui obiect reprezentat în desen sub cuvânt că ar fi o tautologie. Nu se admite nici măcar aparența rostirii unei devize de către ființa sau obiectul reprezentat. Cuvintele: Italia sum, quiesce («Sunt din Italia: odihnește») întovărășind desenul unei tise descalifică o emblemă, ingenioasă de altfel, având la bază credința că umbra tisei spaniole ar fi ucigătoare, în timp ce tisa italienească e inofensivă. **2**

Toți teoreticienii, fie că dau precădere noțiunii sau că preferă vehiculul, respectiv conceptul sau încarnarea sa, sunt convinși, sau bănuiesc cel puțin, sau sunt gata să admită că vălurile, metaforele figurate, sunt indispensabile expresiei complete și superioare a ideii. În ale sale Comentarii asupra Eneadelor (**V, VIII, 6**), referindu-se, cum se cuvine, la hieroglifile egiptene, Marsilio Ficino consideră într-adevăr evident că cunoașterea lucrurilor de către Dumnezeu nu e nici compatibilă cu «alfabetul și literele sale mici», nici comparabilă cu un discurs privitor la lucruri, ci că se înrudește mai curând cu viziunea simplă și stabilă a formei lor.

Emblema este astfel limbajul cel mai complex și cel mai organizat, cel care le conține, le rezumă și le depășește pe celelalte. Imaginea nu mai este o imitație

1 ROBERT KLEIN: «Gândirea figurată a Renașterii», Diogenes, nr. 32, octombrie – decembrie 1960, p. 133.

2 ROBERT KLEIN: «Teoria expresiei figurate etc.» p. 323.

Fig. 17

a naturii, o reproducere zadarnică a obiectului. Ea e o reprezentare. Ea scapă viitoarei condamnări a lui Pascal, ea călăuzește, arată, învață, îndreaptă, dacă nu spre Divinitate, cel puțin spre ideea pură.

Acest fel de a gândi, sau în orice caz de a expune gândirea, poate concepe o propunere a propriei sale imagini. Astfel, Cesare Ripa, în a sa *Iconologia* (1593), reprezintă Enigma în sine sub aspectul unui om mascat, înfășurat într-un năvod cu ochiuri mari, ținând o frânghie în mâna dreaptă și o piersică în mâna stângă. La picioarele sale e ghemuit un sfinx. Ripa declară că a avut intenția să figureze elementul alegoric, echivoc, neliniștitor. Enigma e o alegorie obscură, așa se explică nodurile frânghiei și ale năvodului. Fructul înseamnă finețe de spirit, căci piersicul este originar din Persia și perșii sunt vestiți pentru ingeniozitatea lor. Sfinxul evocă metoda hieroglică. O emblema este o enigmă reprezentată. Ea apare deci ca enigma enigmaticului. x Arta alegoriei e destul de subtilă pentru a se semnifica pe ea însăși. Cercul este închis.

Paralel cu acest «fantastic» prin metaforă, provenit din embleme, a înflorit un «fantastic» prin contiguitate, generat de gravurile manualelor intitulate după caz, *Ars Memoriae*, *Ars Reminiscendi* sau *Ars Memoriae*. De data asta, textul lipsește, fiindcă se presupune că cititorul îl cunoaște. Imaginea are doar rolul de a i-l aminti cu ajutorul unei acumulări de detalii, fiecare trimițând la termenul cel mai important al unui paragraf diferit al lucrării, pe care trebuie s-o memorizăm. Aceste detalii grafice sunt articulate între ele cu mai multă sau mai puțină dibăcie, astfel încât să alcătuiască, vă dați seama, ce hibrid înfiorător. Adevăratul fantastic je străin de această mnemotehnică, pe care Raymond Lulle și Giordano Bruno 'n-au șovăit s-o promoveze. Totuși, procedee de acest fel obișnuiesc ochiul să contemple monștri eterocliți, în care chei, saci, aripi, jumătăți de floare, fragmentele unor unelte, aștri, coroane, lăute sunt grefate unele pe

altele doar pentru a mobila spațiul cel mai restrâns cu cel mai mare număr de elemente identificabile.

În ciuda aparențelor, găsesc că rezultatul obținut, oricât ar fi el de uluitor, e mai puțin decât emblemele fantastic în sensul strict al cuvântului. Firește, în ambele cazuri, spiritul se vede constrâns să accepte o fantasmagorie la care, de voie de nevoie, e ispitit să savureze o plăcere marginală, dacă nu chiar nepotrivită, adică independentă de sensul banal, pe care imaginea delirantă o vehiculează sau o condensează. Primejdia – dacă există într-adevăr o primejdie – este cu atât mai vicleană cu cât o doctrină, prestigioasă pe atunci, afirmă că spiritul poate ajunge la înțelegerea divinității numai prin mijlocirea unui joc de enigme și profitând de o anumită stupefacție contemplativă. Cu cât disprețuim mai mult vorbirea, cu atât așteptăm ca obscuritatea, o anumită obscuritate cel puțin, să ne ofere o lumină de neînlocuit. S-a admis că Divinitatea nu se lasă surprinsă direct. S-a văzut dinainte că respinge alfabetul. Se presupune azi că imaginile prea clare nu sunt nici ele capabile să-i exprime tainele. Pico de la Miran-dola precizase (în *De Hominis Dignitate*, Florența, 1492, p. 581) că acest gen de adevăruri se ascunde «sub vălurile enigmatice și sub prefăcătoria poeziei». Se

1 G.R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, pag. 54 – 55, fig. 46.

amintește adesea că sfîncșii erau instalați la intrarea templelor pentru a-i preveni pe credincioși că această revelație are un caracter esoteric. În orice caz, de la bun început, emblemele sunt nu numai înrudite cu hieroglifele egiptene din cauza succesului cărții lui Horus Apollo, ci o dată desprinse cât de cât de un rol prea vulgar școlăresc sau dependent, se pomenesc considerate purtătoarele unei semnificații tainice sau a unei morale sfinte. În acest caz, imaginea nu se mulțumește să înlocuiască sau să illustreze un text, ci oferă inițiatului o revelație în sine –, fabilă. Ea-i propune un fel de viziune totală, instantanee, despre care se crede că scapă insuficiențelor limbajului omenesc.

În orice caz, o astfel de ambiție a inspirat Alegoria Purgatoriului, pe care R «52 Bellini o pictează în preajma anului 1485, adică într-un moment când genul mai e în față, plin de făgăduieli sublime, care n-au fost încă nesocotite. Misterul acestei pânze, care nu corespunde cu certitudine nici unui text cunoscut, rămâne intact. Voi încerca să explic

la momentul oportun, de ce o consider drept una din capodoperele majore ale artei fantastice. Deocamdată îmi ajunge să semnaliez că acest tablou a fost curând urmat de o serie de cinci alegorii mai restrânse și mai precise. Fără să atingă totuși amploarea și senina lui măreție, datorită libertății și bogăției imaginației, datorită distanței, conștient menținută, dacă nu chiar dilatată, între mesaj și simbol, ele depășesc cu mult sânguinta trudnică a numeroaselor embleme didactice care aveau să le urmeze. Nu e nici prima, nici singura dată când, de la început, o formă de artă își atinge apogeul. Totuși, mai mult decât proverbele, mai mult decât sentințele morale și povețele cucernice, doctrinele alchimiștilor aveau să ofere curând, și grație unei îmbinări neobișnuite, un teren favorit pentru apariția emblemelor.

Într-adevăr, într-un domeniu de acest fel, hărăzit cum e și firesc misterului, expunerea principiilor, ba mai mult, a tehnicilor operatorii e prezentată în mod aproape obligatoriu sub aspectul unor enigme. E vorba de comunicarea anumitor secrete, care nu trebuie să se întrevadă, care poate nici nu există, dar care, în ambele cazuri, trebuie neapărat să treacă drept neîndoielnice. O clientelă pretențioasă și credulă totodată, niște experiențe despre care nimeni nu știe de fapt dacă au fost vreodată concludente, un echivoc întreținut în mod constant și cu bună credință, fără îndoială, care ține de natura și de condițiile acțiunii întreprinse mai curând decât de îndrăzneala interesaiților – deși aceasta se află în câștig în asemenea caz – operații descrise într-un mod metaforic, astfel încât să dezguste pe profan, dar totodată în așa fel încât dacă în ciuda zelului și a științei sale, adeptul se dă bătut, el să se poată învinui oricând de o oarecare greșală de interpretare, în sfârșit, îndoitul miraj al aurului și al cunoașterii, iată elemente care mențin un climat favorabil creării unor imagini ambigue prin esență, care îngăduie maestrului să-și generalizeze propria știință și discipolului să fie convins că posedă de pe acum, deși nelămurite, elementele unei revelații capitale.

De data asta, fantasticul nu înseamnă fantezie. El e inerent cunoștințelor traduse prin simboluri, rebusuri și embleme. De fapt, totul pare imagine și logograf. Segannisgebe este o anagramă inutilă pentru genie des sages și Trepsa

Fij. 29

ricopsem anagrama la fel de fără rost pentru esprit, âme, corps. Zece pagini de comentarii în Theatrum Chymicum dau soluția unei

enigme spinoase și anume (era de așteptat să fie așa) enigma pietrei filosofale. La drept vorbind, e inevitabil piatra filosofală. Drept exemplu, voi cita una din acele ciudate definiții, care nu ascund nimic, dar care dau prilej de comentarii:

Numele meu e Aelia Laelia Crispis. Nu sunt nici bărbat, nici femeie, nici hermafrodit, nici fecioară, nici adolescentă, nici bătrână. Nu sunt nici prostituată, nici virtuoasă, ci toate la un loc. N-am murit nici de foame, nici de sabie, nici de otravă, ci din toate aceste motive la un loc. Nu odihnesc nici în cer, nici pe pământ, nici în apă, ci pretutindeni. Lucius Agatho Priscus, care nu era nici soțul, nici amantul, nici sclavul meu, fără durere, fără bucurie și fără lacrimi, m'a ridicat, știind și neștiind pentru cine, acest monument care nu a nicio piramidă, niciun mormânt, dar amândouă în același timp. Acest mormânt nu cuprinde un cadavru; acest cadavru nu e închis într-un mormânt. Cadavrul și mormântul sunt unul și același lucru.

După cum își poate închipui oricine, ilustrațiile nu sunt cu nimic mai prejos decât textele. În partea a opta din *Elementa Chemiae* de Joannès Conradus Barck-hausen (1718) sau în *Chrysopoeia*, șaptezeci și opt de gravuri reprezintă fazele succesive ale Marii Opere. Cele patru înfățișări ale lui Janitor Pansophus trebuie să rezume întreaga filosofie ermetică. *Altus liber mutus*, nu conține, după cum indica și numele, niciun rând scris: e alcătuit doar din alegorii. Aici ajungem la punctul extrem al genului, subordonarea textului față de imagine crescând neîncetat, în timp ce, într-o carte, sclavă e, de obicei, imaginea. Aici ea tinde să devină tablou, în timp ce textul e o simplă legendă. După mine, cele mai reușite din aceste compoziții ciudate, singurele poate, care rămân evocatoare, după eliminarea oricărui context, sunt cele care ilustrează lucrările lui Michael Ma'iei și în special *Scrutinium chymicum* din 1587. De altfel, trebuie să presupunem că aceste «foarte ingenioase embleme ale tainelor celei mai tainice naturi, meticulos gravate pe cupru și alcătuite cu grijă pentru ochi și pentru intelect» 1, manifestau încă de la început o preocupare estetică tinzând să le elibereze în oarecare măsură de sub sclavia menirii lor. Ca pentru a corobora această ipoteză, cartea e în mod bizar reeditată de Th. de Bry în 1618 sub titlul *Atalanta fugiens*. Ea conține muzica pentru cincizeci de melodii îngăduind ca distihurile ce întovărășesc fiecare emblemă, să fie cântate pe trei voci.

O prefață ne aduce la cunoștință că distihurile, melodiile și

simbolurile sunt menite să creeze un fel de limbaj comun. Hărăzită auzului, văzului și intelectului în același timp, împăcând diferitele simțuri și rațiunea, această limbă i-ar îngădui sufletului să pătrundă în sferile superioare ale cunoașterii. Legătura cu ambițiile teoreticienilor din Florența e neîndoioasă. În același timp, aspectul grafic îngrijit al lucrării, suplimentele poetice și muzicale, reeditarea de către

1 Este subtitlul ediției din 1587, apărută la Frankfurt: *Secretioris naturae secretorum Scrutinium Chymicum per oculis et intellectul accurate accomodată, figuris cupro appositissime incisa ingenioșissima emblemata... illustratum.*

un editor de artă ca Th, de Bry, noul titlu: *Fuga Atalantei*, alegoric, firește, dar tot atât de seducător pe cât era de supărătoare prea lunga titulatură pe care o înlocuiește, toate aceste semne diferite ne invită să presupunem că până și contemporanii au fost sensibili la calitățile pur plastice ale acestei serii de gravuri, independent de semnificația lor inițiatică. Aș îndrăzni să adopt același punct de vedere, pentru a încerca să evaluez elementele care, abstracție făcând de mesaj, pot contribui să întărească impresia de fantastic ce conțin sau, dimpotrivă, s-o risipească. Pe de altă parte, deoarece, după știința mea, numai câteva din aceste cincizeci de compoziții au fost reproduse, poate că nu e lipsit de interes să ne procurăm întreaga serie, fie doar pentru a îngădui tuturor să aprecieze amploarea și coerența limbajului emblematic.

În general și în ciuda diversității sale, arsenalul alegoriilor ermetice, simplu repertoriu de simboluri, aici ca și aiurea, nu e un vehicul eficace al misterului. Aceste reprezentări invariabile dau adesea naștere indifferenței și monotoniei, înarmat cu secera și întruchipând plumbul, Saturn apare trist și convențional, lipsit de strălucirea întunecată ce-i dăduse Aldegrever desenându-l călare pe un țap și ținând de glezne, la nivelul gurii, pe noul născut, pe care se pregătește să-l mănânce de viu și al cărui cordon ombilical pare să-l și aspire cu lăcomie. Abia la Goya va recăpăta zeul acest aspect de frenetică ferocitate.

La fel de neutri și de impersonali, Marte înarmat și cu coif pe cap, reprezintă fierul; un leu, elementul fix; un vultur, ceea ce se evaporă; un leu care doboară un vultur, fixarea elementului ce se evaporă; un vultur care sfâșie un leu, evaporarea elementului fix; un șarpe înaripat, mercurul; un șarpe fără aripi, sulful. N-are nicio

importanță că putem sau că trebuie să recunoaștem deopotrivă aceste două corpuri în doi balauri care se înfruntă, sau în doi vulturi, sau în doi pești, sau într-un leu și o leoaică, într-un cerb sau într-un înorog, în câinele din Corascene și în cățeaua din Armenia. Aceste imagini sunt doar o referire la lexicuri diferite, dar la fel de învechite. O impresie identică produc oamenii cu chipuri de soare, femeile cu chipuri de lună, sau prezența marilor stele, care amintesc fără nicio discreție corespondențele astrologice ale metalelor. Episoadele mitologice suferă de „aceeași sărăcie și nu conțin un sens magic mai convingător. Se întâmplă totuși – e cazul emblemei XLIV din Scrutinium, care înfățișează pe Tifon și Osiris – ca ele să fie tratate fără niciun fel de referință la cadrul tradițional. În asemenea situații, dezrădăcinarea le reîmprospătează.

În cele mai bune cazuri, atenția e atrasă de caracterul neobișnuit al scenei reprezentate, de dificultatea sau de absurditatea încercării, de un detaliu aberant sau de necrezut, de un eveniment dramatic, de un contrast surprinzător: așa de pildă, regele, pe care l-am văzut mai întâi transpirând într-o etuvă sau întins singur pe un pat cu baldachin, înoată acum cu disperare, departe de țarmuri, purtându-și încă pe cap coroana și cerând un ajutor pe care e puțin probabil că-l va căpăta. (Embl. XXXI); omul energic care, cu un gest teatral și exagerat, se pregătește să taie în două cu sabia un ou uriaș așezat pe vârful într-un echilibru miraculos (Embl. VIII); cele patru sfere suprapuse deasupra unui iaz (Embl. XVII);

Pit, 30

g. 33

Întâlnirea din pădure între o femeie goală și un războinic cu platoșă (Embl. XX); hermafroditul pe frigare și flăcările, fumul gros care se înalță în jurul trupului său pe cale să se consume, deși a rămas încă intact, de parcă ar fi indestructibil (Embl. XXXIII); dar înainte de toate, peisajul liniștit cu drumul desfădat, cu râul, colina și tufișul atât de primitoare și pe care le deslușim încetul cu încetul, după ce le privim mai bine, acoperite de pietre mari, cubice, pe care nu le zărisem mai întâi, căzute firește din cer, de unde unele continuă de altfel, să cadă. (Embl. XXXVI).

În emblemele de alchimie fantasticul e stingerit, în schimb se desfășoară mai în voie și în același mod, în anumite compoziții mai puțin încărcate de o simbolistică obligatorie. Nu-i greu să regăsești în

opere care n-au nicio legătură cu căutarea pietrei filosofale, resorturile care asigurau misterul imaginilor menite să-i călăuzească pe adepți.

Cavalerul în armură și femeia goală din figura XX din Scrutinium, apar frecvent în istoria artei. La muzeul Pușkin din Moscova o Alegorie a dragostei de Matthias Gerung (1500 – 1568) prilejuiește apropierea și confruntarea dintre ei, amănuntul particular și neobișnuit fiind faptul că războinicul doarme. De cele mai multe ori, pictorul caută un episod, o anecdotă care, de bine de rău, să justifice întâlnirea dintre ei. Așa de pildă, un tablou de Lucas Cranach 1 reprezintă o Judecată a lui Paris (1530) în care în fața celor trei zeițe goale îl vedem pe prințul troian într-o armură bogată, neagră, încrustată cu aur. În Salvarea², o pânză de Tintoretto, vedem într-o barcă, la poalele unui turn de unde coboară, pe o scară de frânghie, câteva prizoniere frumoase, goale, împreună cu salvatorul lor înfășurat în fier. Motivul lui Roger salvând o pe Angelica reluat de Ingres sau Marphise³ a lui Delacroix servesc drept pretext pentru aceeași antiteză. La Praga, în orașul vechi, în apropiere de universitatea Carol, o femeie goală oferă un trandafir unui cavaler îmbrăcat în fier, care-și ascunde cu încăpățănare chipul sub vizieră. În ciuda eforturilor mele, n-am putut găsi legenda la această sculptură, mediocră de altfel. Tema Cavalerului rătăcitor de J.E. Millais de la Tate Gallery, în care femeia, prizonieră fără nume, e legată de trunchiul unui arbore, pare de asemenea fără legătură cu un episod precis. Până și cărțile poștale din anul 1900, acceptă să exploateze tema la modul galant⁴.

Contrastul dintre nud și armură e astfel prea frecvent, prea variat și prea stăruitor ca să-l considerăm întâmplător. El pune în scenă, pe de o parte, un maximum de fragilitate și de ispită și, pe de altă parte, atotputernicia și imposibilitatea de a ceda tentației oferite tocmai din cauza veșmântului de fier care personifică forța, dar împiedică îmbrățișarea. Nu insist asupra contrastelor secundare, dar importante din punct de vedere plastic, între carnea albă și metalul întunecat

P. 94.

1 Badische Kunsthalle la Karlsruhe

2 Muzeul din Dresda

3 Walters Art Gallery, Baltimore

4 Una dintre ele, din colecția lui Paul Éluard, e reprodușă în Minotaure, nr. 3 – 4 (1933), la culoare, între suplețea anume subliniată

a corpului gol și nestrămutata înțepenire a carapacei articulate. Ne aflăm, fără îndoială, în fața unui izvor de emoție natural parcă și inevitabil, a cărui eficacitate nu e explicată de anecdota ilustrată. André Pieyre de Mandiargues care descrie palatul Schifanoia din Ferrara, construit pentru Albert al V-lea d'Este cu decoruri din secolul al XV-lea, povestește că în sala cea mare de la etajul I aveau loc turniruri licențioase, cu prilejul cărora se înfruntau tocmai fete goale și cavaleri în armură 1. Dacă zvonul e adevărat, jocul acesta ciudat mă convinge doar că puterea fantasmei e și mai mare încă decât îmi închipuiam. Dacă nu-i adevărat, adoptarea și răspândirea lui de către Mandiargues mă convinge aproape în aceeași măsură de tainica, dar persistenta virulență a unei astfel de închipuiri.

Tot astfel, când am menționat emblema XLIV din același Scrutinium, am dat a înțelege că personajele lui Tifon și Osiris au un aspect misterios pentru că transpuse dincolo de propria lor mitologie, deveneau de nerecunoscut. Cu condiția de a nu fi rezultatul unui procedeu deliberat, o asemenea dezrădăcinare stârnește lesne impresia de fantastic. Regăsesc același fenomen de dublă refracție în Salomeea unui anonim flamand din secolul XVII, tablou ce se află în Muzeul din Prado: capul tăiat al lui Ioan Botezătorul e purtat pe farfurie de o infanță foarte tânără, în rochie grea de gală, acoperită cu perle, cu broderii, cu bijuterii în cantitate exagerată, cu stofe scrobite, având părul prea buclat, purtând pe cap o înaltă diademă heraldică, cu sânii goi ieșind în întregime din rochie, cu o privire surprinsă, prea inocentă, perversă poate. O doamnă de onoare, cu veșminte la fel de încărcate de aur și de broderii festonate, îndrăznește să atingă trofeul sinistru cu vârful unui deget curios și dezgustat. De data asta, stânjeneala privitorului e provocată de bogăția costumului și a podoabelor, indice al unui înalt nivel de civilizație; mai e provocat de tinerețea și de presupusa nevinovăție a eroinei precum și de rafinamentul și vârsta ei fragedă asociate în mod paradoxal cu o barbarie atât de provocatoare.

Salomeea lui Gustave Moreau cu trupul acoperit de tatuaje în stil maya sau egiptean, are la bază o transpunere inversă. Fiica tetrarhului din Galileea, cu un lotus pe piept, având de o parte și de alta a lui, doi ochi uriași, cu puteri magice, acoperită de hieroglife a căror simetrie se supune axei trupului ei, nasului, buzelor, buricului și sexului, se transformă deodată într-o sălbatică de la antipozi, adusă în

mod inexplicabil din continente îndepărtate și introdusă în seria de evenimente cumplite, divine și predeterminate, povestite de Evanghelie. În ambele cazuri, fantasticul izvorăște mult mai puțin din vălmășagul de epoci și de locuri, cât din contopirea între culturi incompatibile sau respectând moralități contradictorii.

De altfel tema Salomeei și a Sf. Ioan, a Iuditei și a lui Holofern, a lui Perseu și a Medusei, a lui David și a lui Goliat, toate aceste capete tăiate, mișună în această epocă și sunt adunate la Florența la picioarele lui Palazzo Vecchio sau în interiorul zidurilor sale. Nu-mi vine a crede că răspunderea unei întâlniri atât de surprinzătoare o poartă numai întâmplarea.

1 Deuxième Belvedere, p! 24, Paris, 1962.

Fig. 35

Fig. 34

Fin. 36

Fig. 37

jocul cu spațiul și cu timpul e rareori atât de eficace de unul singur. E nevoie de complicații secunde de un alt ordin: presimțiri inexplicabile, dedublări nedumeritoare, anticipații de care rațiunea se poticnește pentru multă vreme, într-o gravură a lui Jaspas Isaac, ființe liliputane asediază de pretutindeni un uriaș adormit. Nenumărate, ele țâșnesc din pământ cu coif și cuirasă, asemenea unor legionari din antichitate. Cu mult înainte de a fi verificat că Swift se va naște abia în 1667, adică treisprezece ani după moartea lui Isaac, spectatorul s-a gândit la Gulliver. Îl recunoaște pe Hercule abia mai târziu, după ghioagă și după pielea leului din Nemea. Amianus Marcellinus (XXII, 12) și Filostrate (Imag. II, 22) povestesc în lucrări rareori consultate, că pigmeii, care sunt și ei copiii Pământului, au vrut să-l răzbune pe fratele lor Anteu, ucis de erou. Trezindu-se, Hercule i-a adunat pe toți în pielea leului și i-a dus lui Euristeu. De fapt, la marginea pădurii, întins de-a curmezișul câmpiei, în fața unui oraș mareț și ciudat, zace cadavrul gigantic al semizeului strâns de gât. Totul se explică. Nu e cu neputință ca Swift să fi cunoscut această acvaforte a lui Isaac, totuși figura lui Hercule și a lui Gulliver se suprapun în mod ciudat.

Există și încrucișări mult mai interesante. În ce mă privește, repet mereu același lucru:

EXISTENȚA FANTASTICULUI NI SE EXPLICA NU PRIN NUMA-/
RUL INFINIT DE POSIBILITĂȚI, CI PRIN LIMITELE LOR, ORICÂT DE

NUxMEROASE AR FI. NU EXISTĂ FANTASTIC ACOLO UNDE NU EXISTĂ NIMIC DE NUMĂRAT ȘI NIMIC FIX, ADICĂ ACOLO UNDE ELEMENTELE POSIBILE NU SUNT NICI SUSCEPTIBILE DE A FI NUMĂRATE. CÂND ÎN ORICE MOMENT SE POATE ÎNTÂMPLA ORICE, NIMIC NU E SURPRINZĂTOR ȘI NICIO MINUNE NU POATE STÂRNI UIMIREA. DIMPOTRIVĂ, ÎNTR-O LUME CARE TRECE DREPT IMUABILĂ, ÎN CARE, DE EXEMPLU, VIITORUL NU POATE AVEA REPERCUSIUNI ASUPRA TRECUTULUI, O ÎNTÂLNIRE CARE PARE SĂ CONTRAZICĂ ACEASTĂ LEGE DEVINE NELINIȘTITOARE.

În anul 340 î.e.n. Titus Manlius a ordonat decapitarea fiului său, care pornise la luptă în ciuda interdicției sale. Georges Penez, un artist din Bamberg, care a fost poate elevul lui Dürer, înfățișează execuția militarului nedisciplinat, victimă a severității părintești. Instrumentul este o ghilotină perfectă, admirabil pusă la punct: declanșată de o funie, greutatea lunecă între doi usciori de lemn și cade pe cuțit, astfel încât să poată reteza dintr-o singură lovitură capul condamnatului, în gravura lui Penez, cele trei momente temporale sunt contopite în chip inextricabil: trecutul reprezentat prin desenul care înfățișează episodul războaielor purtate de Roma; prezentul reprezentat prin armele și costumele actorilor; viitorul prin cumplita, imprevizibila glorie de care avea să se bucure două secole și jumătate mai târziu, căpătând un aspect de realitate irecuzabilă și frecventă în clipele de primejdie ale unei alte republici, o mașină sângeroasă, aproape secretă pe timpul lui Penez și curând uitată după aceea.

Răsturnările ierarhiei biologice provoacă un sentiment de jenă mai stăruitor decât cel stârnit de capriciile spațiului și ale timpului. Nu mă gândesc aici nici la monștrii eterocliți ai unui Hieronymus Bosch, nici la animalele din fabulă, cai înaripați și centauri, himere și zgriptori. Cu atât mai puțin mă gândesc la substituirea mecanică a capetelor de animale și de oameni, datorită cărora un Granville și-a cucerit o reputație ieftină jfl Fantasticul nu poate depinde numai de lipsa de realitate a ființelor reprezentate). Posibilitățile lor de a trezi neliniște sunt" aproape nule, fiindcă toată lumea știe prea bine că ele nu există, că sunt! simple născociri. În schimb, animalul cel mai domestic, pus într-o situație sat într-o lumină potrivită acestui scop, poate, cred eu, să ne îngrijoreze mai mult-Așa se întâmplă, de pildă, cu acel cal cu ochi de jăratec, care, în Coșman Füssli nechează triumfător și sardonice deasupra femeii adormite. Tot astfel, în Rândașul vrăjit de Hans

Baldung Grien, trupul victimei, întins pe spate exact în axa privirii spectatorului, îl călăuzește până la cal. Atent și surprins, calul tocmai întoarce capul, mirosind ceva supranatural. Mai mult decât orice amănunt explicit, înfiorarea lui bruscă ne previne că s-a produs ceva fioros, fără nume.

Și mai misterioase încă sunt tablourile cu înțeles adânc și grav, în care animalul senin și impasibil ca o ființă superioară venită din altă lume, stăpânit de un incoruptibil sentiment de dreptate și cu o privire indescifrabilă contemplă, înțelege, cântărește și judecă fără drept de apel sau de recurs hotărârea intimă a unui om care-și hotărâște destinul în mod irevocabil și neînțeles pentru el însuși. E cazul din Conversiunea Sf. Pavel de Nicolo dell'Abbate și din Tan cred și Herminia de Poussin unde, de fiecare dată, un cal cu părul deschis la culoare, de dimensiuni exagerate, aproape imens, domină scena și evaluează meritele protagoniștilor, ca și cum ar cunoaște singur taina evenimentelor și a sufletelor. El examinează, cu milă poate, pe prigonitorul uluit, doborât, care va trece din partidul călailor în partidul victimelor și asistă la sacrificiul eroinei, care-și taie cu sabia cosițele frumoase pentru a opri hemoragia unui rănit.

Aici, fantasticul, aproape anulat de propria sa discreție, e atât de diminuat încât ne îndăgâm că a exâstaf cândva. Am fi lesne dispuși să-i negăm până și urma și am putea afirma fără nicio exagerare că emfaza cu care sunt zugrăvite animalul furios și cel în stare de repaus se explică doar prin preocupările de echilibru în compoziție și colorit din partea artiștilor. Totuși, nici în cele trei povestiri din Faptele apostolilor, nici în textul Ierusalimului eliberat nu se acordă niciun fel de importanță căilor aparținând cavalerului orbit și generoasei sarazine.

În orice caz, aceste pânze se dovedesc a fi rodul cu totul întâmplător și cu totul ambiguu al unei îndelungate evoluții. În secolul anterior, în perioada deplinei expansiuni a metodei alegorice și a modei emblemelor, fantasticul înflorește, dimpotrivă, cu o bogăție și cu o prolixitate, care transformă uneori imaginea într-un labirint întunecat de simboluri. Într-o planșă a lui Antonio Salamanca (1500 – 1562) consacrată gloriei Amourului și gravată după o compoziție a lui

Fii «. 38 Fig. 39

Fig. 40

Bandinelli, Eros joacă zaruri cu o femeie copleșită de durere pe

o masă pe care se află, în chip de miză firește, mâini tăiate și ochi smulși din orbită. Câțiva am o rași fierb într-o căldare mare și elegantă trupul unuia dintre ei. De jur-împrejur, spectatori de viță urmăresc partida și par neliniștiți. La suprafața solului, printre cele câteva fire de iarbă, se văd doi ochi. Din fiecare se prelinge, asemenea unui biet izvor, câte un șuvoi subțire de lacrimi, care ajunge până la buclele îngerașilor bucătari... Undeva, în cer sau la orizont, se văd niște temple, un car cu patru cai mânat de un vizitiu entuziast și, profilându-se într-un spațiu gol, în centrul unor nori deși, un cal zvelt care sare înspăimântat.

Expresia copilului divin e hotărâtă, nerăbdătoare și crudă. Până și părul lui are o rigiditate metalică; s-ar părea că, fără a binevoi să-i arunce o privire, întinde unul din măruntaiele pe care le-a câștigat câinilor din spatele lui. Jucătoarea, care acceptă să se alieneze astfel pe ea însăși, organ cu organ, parcă, dă dovadă de aceeași nepăsare, pe care alte opere o atribuie unor singuratece la fel de îngândurate. Ansamblul este încâlcit și indescifrabil. Mii de amănunte enigmatice atrag pe rând atenția observatorului. Dar, proporțiile disperării consimțite a femeii care-și joacă simțurile fără să clipească, eclipsează teatrala complexitate.

În astfel de opere fantasticul e aproape excesiv. În ciuda aparențelor, în emblemele și gravurile alchimiștilor se întâmplă tocmai invers. În orice caz, începând din acest moment, drumul fantasticului de mari proporții e deschis.







SOSI voč \ [4\%oxăiu «ojtodv



e, Dălie, 1562



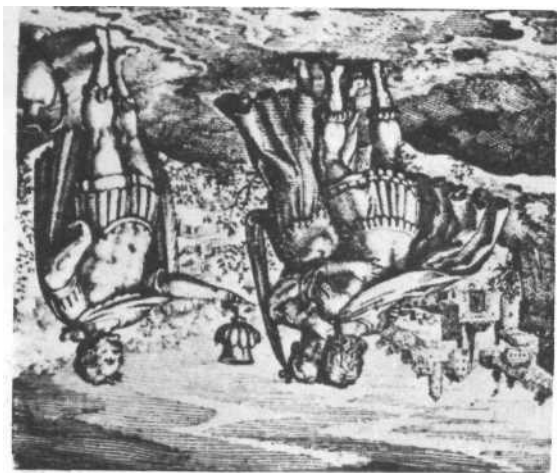




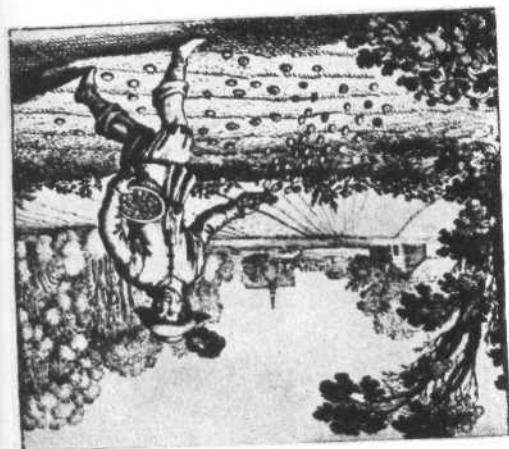
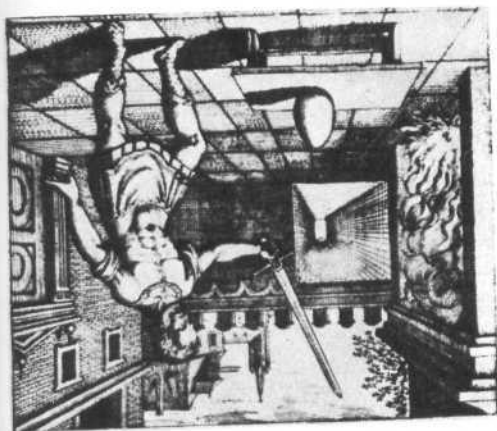
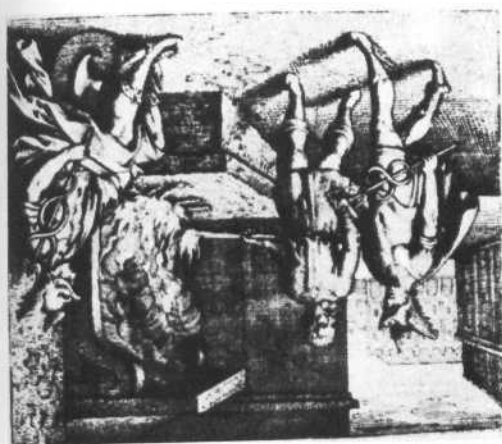
599J wt

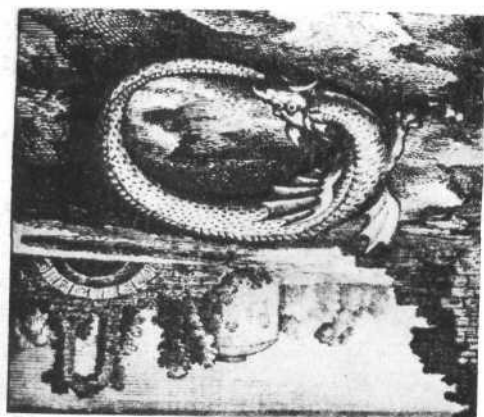
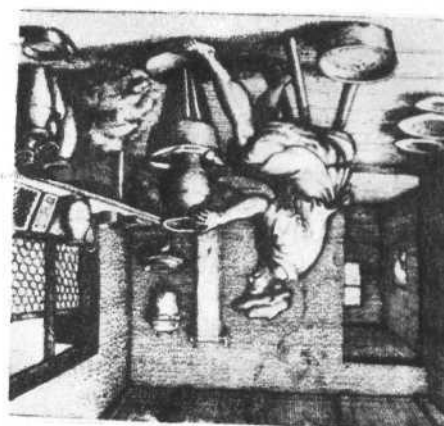


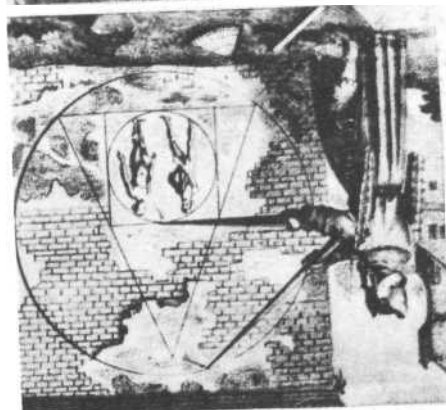
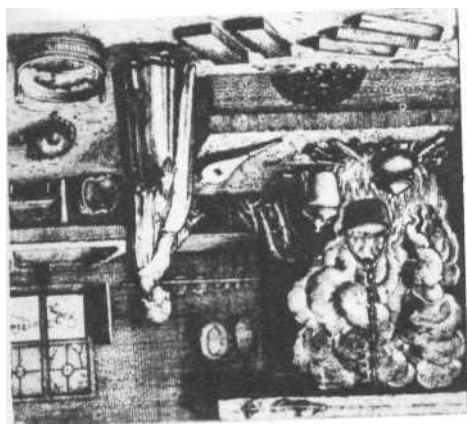
28. J. Barclay, Ilustrație pentru *Argenis*, 1621

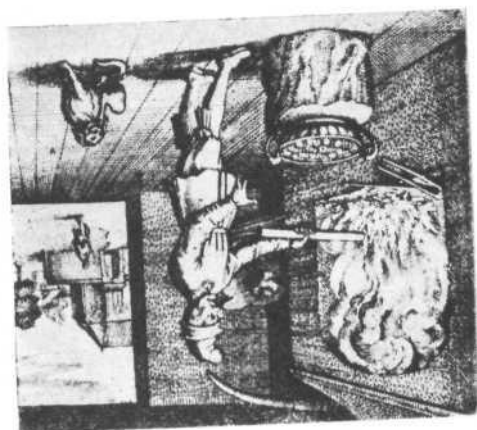


se
UÂP

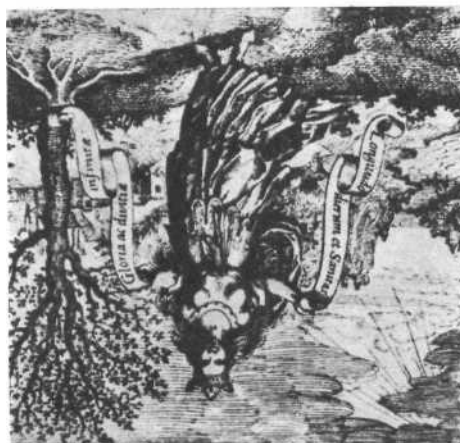
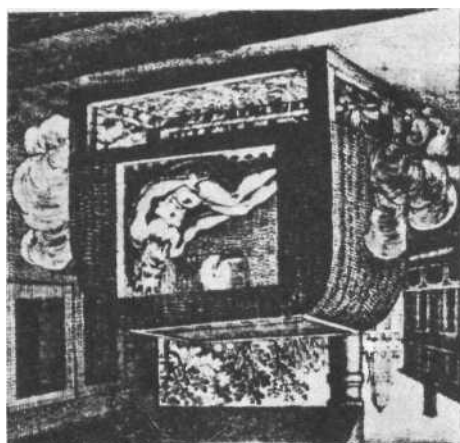


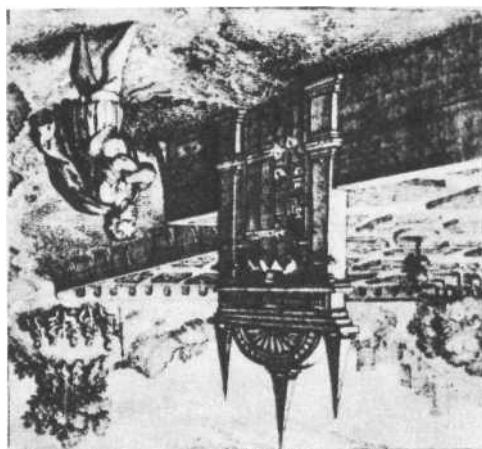


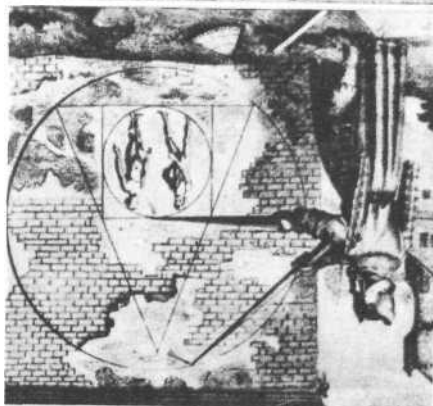
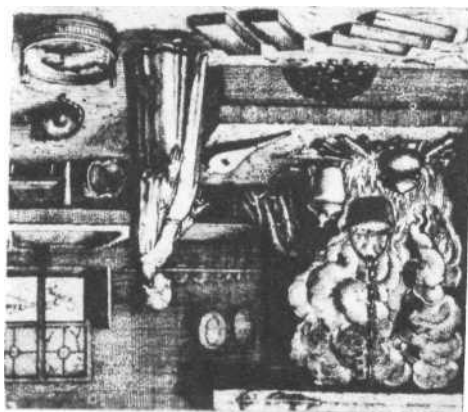


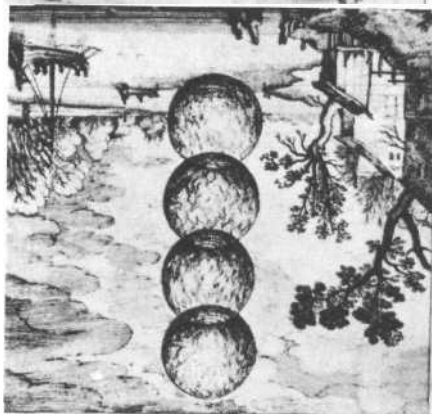
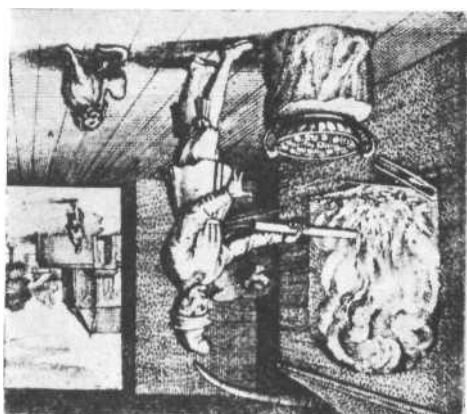


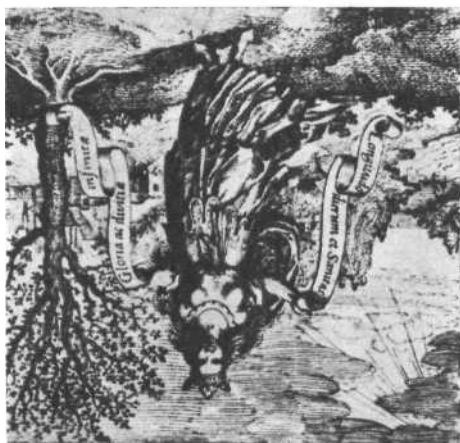
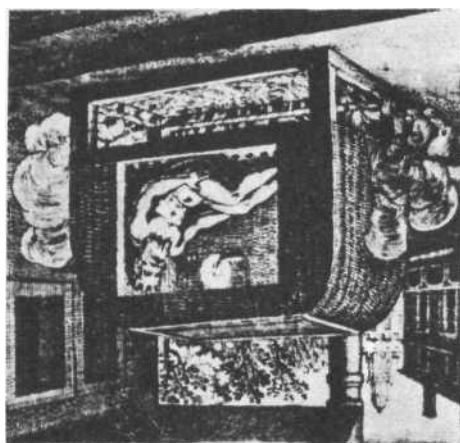


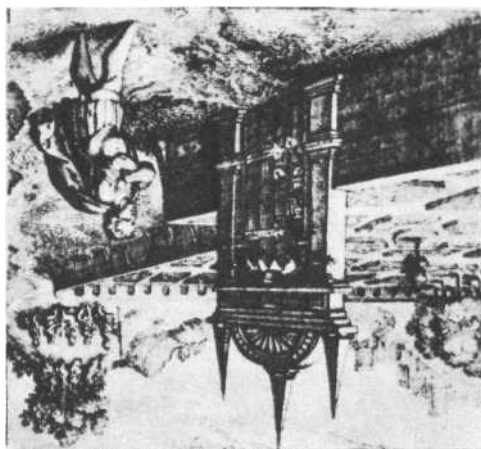


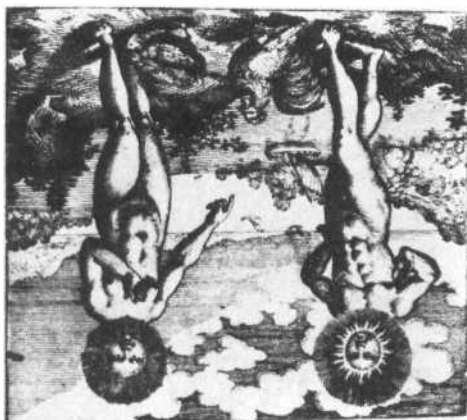
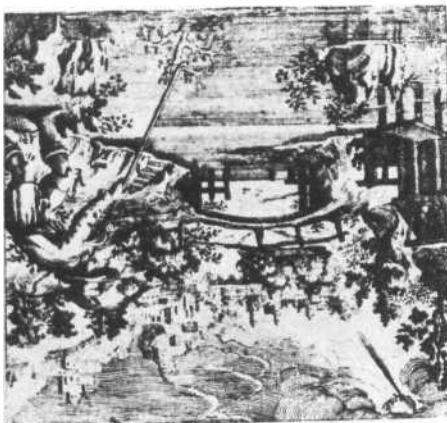


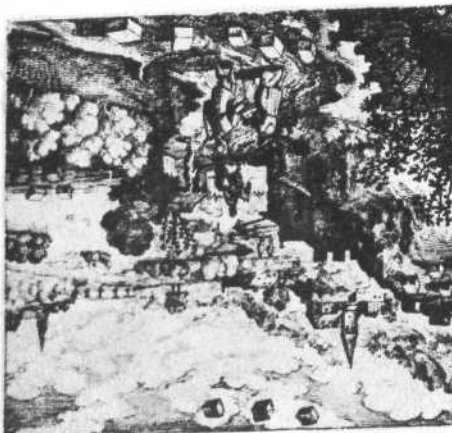
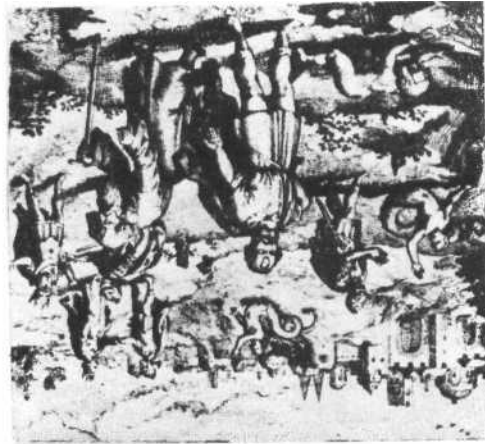
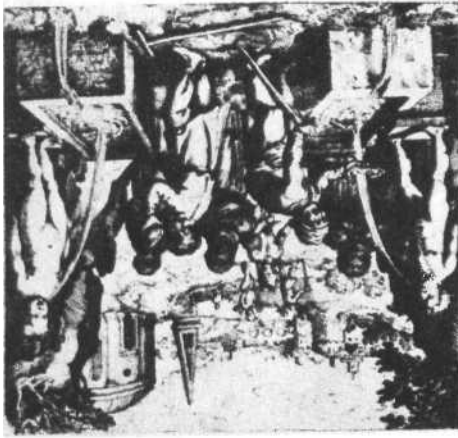






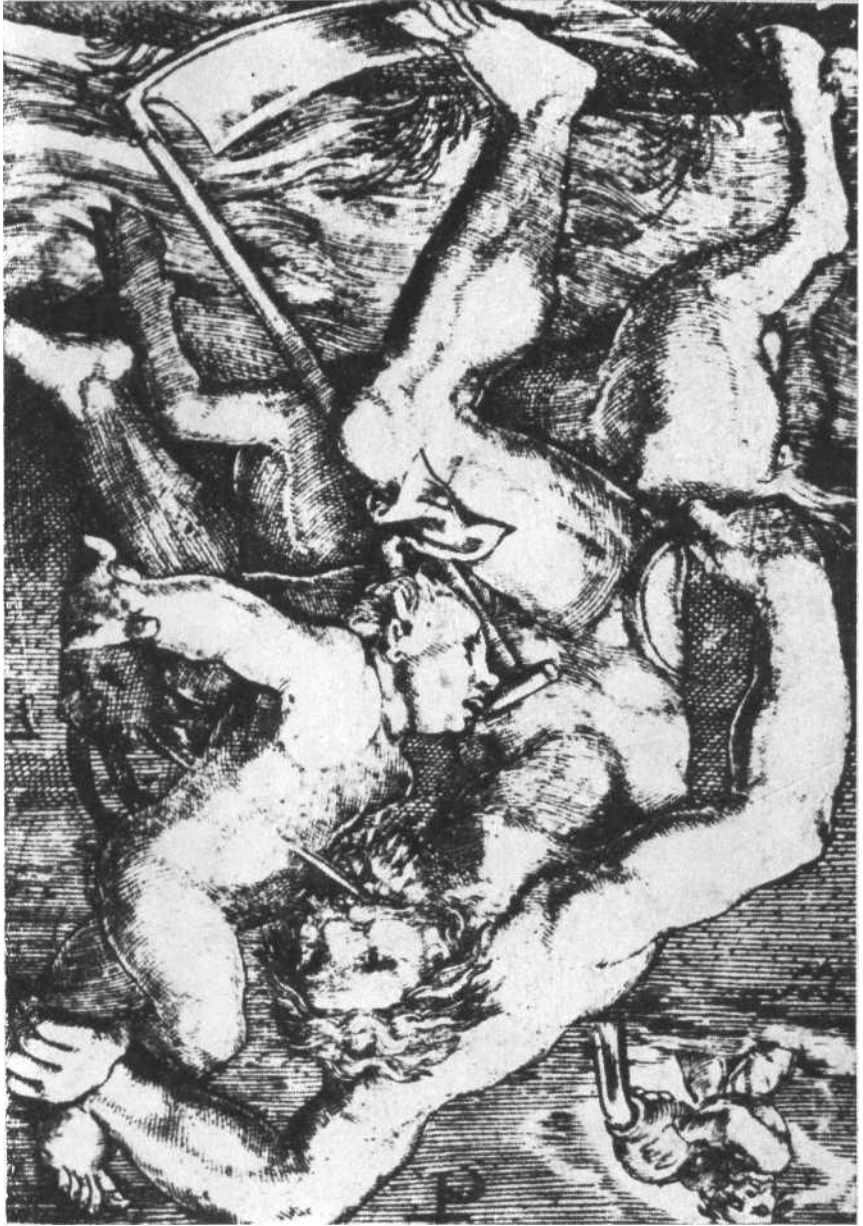






umn>S (09SI-ZOSL)

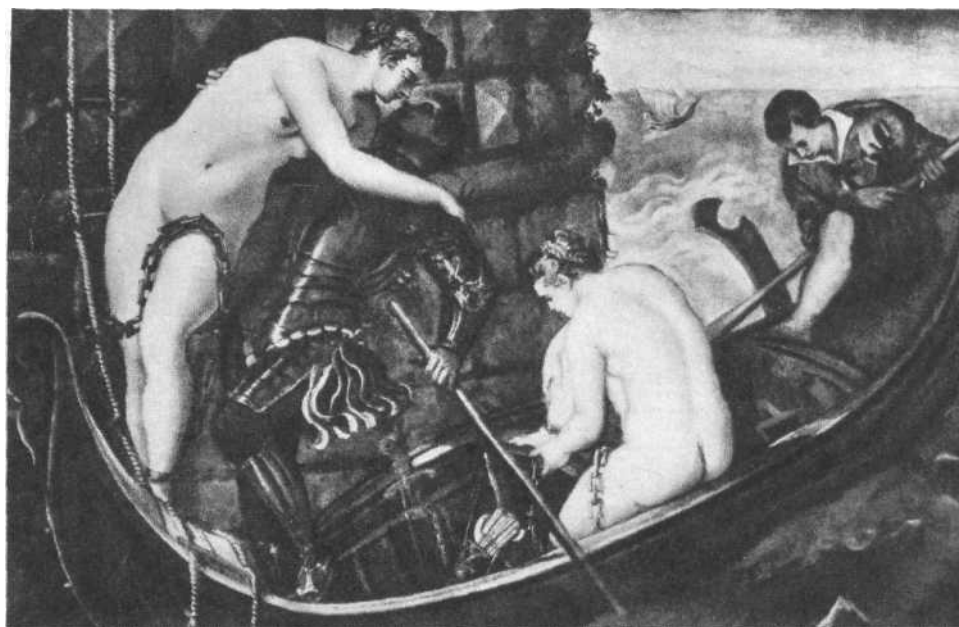
„Of

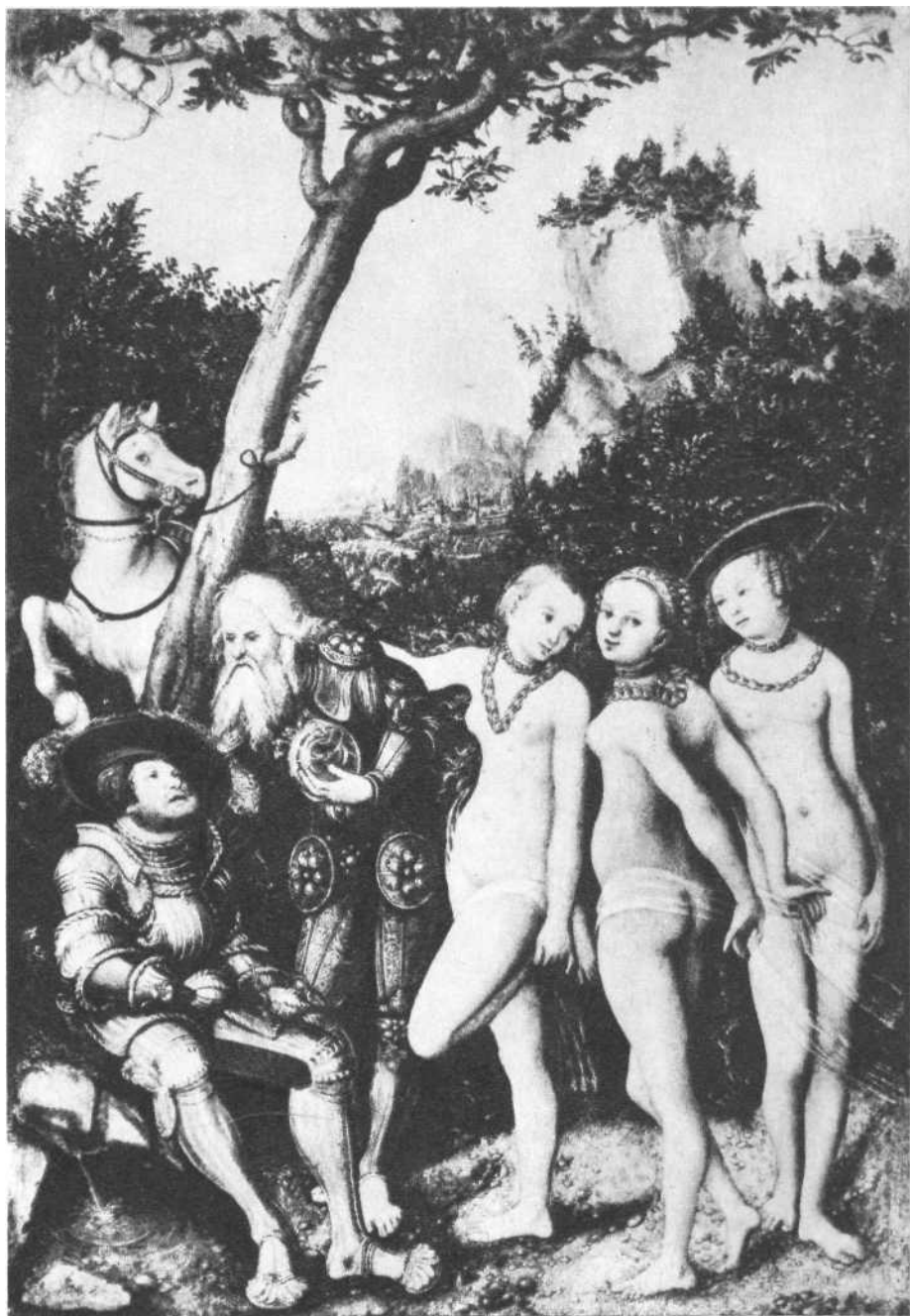


(9HI's in

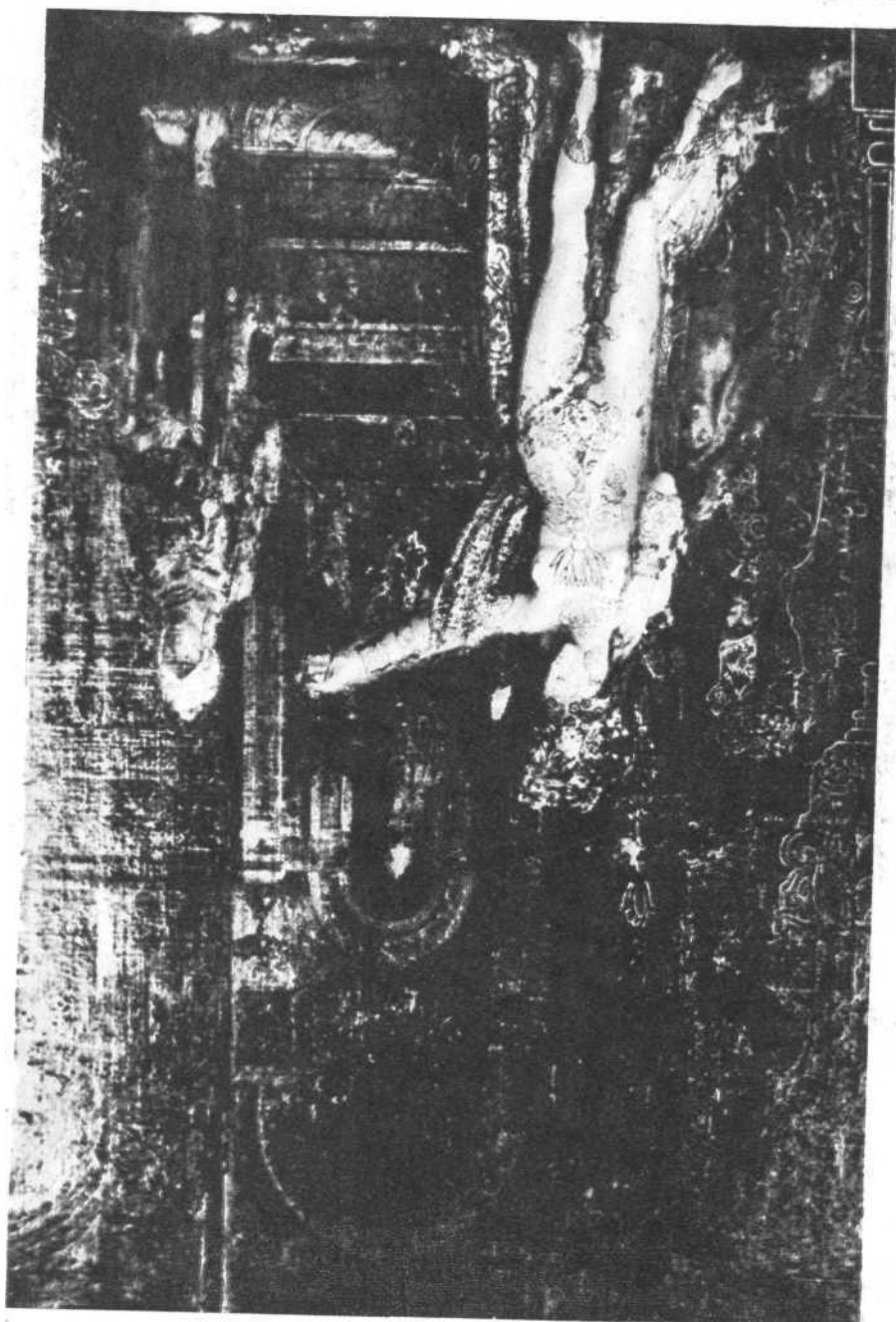


32. Tintoretto (1518 – 1594), Salvarea





33. Lucas Cranach (1472 – 1553), Judecata lui Paris yvmvn





35. Anonim flamand din secolul al XVII-lea, Ospățul lui Irod
(fragment)





39. Nicolas Poussin (1594 – 1665), Tancred II Herminia i

38. Niccolò dell'Abbate (1512 – 1571), Convertirea sfântului

Pavel

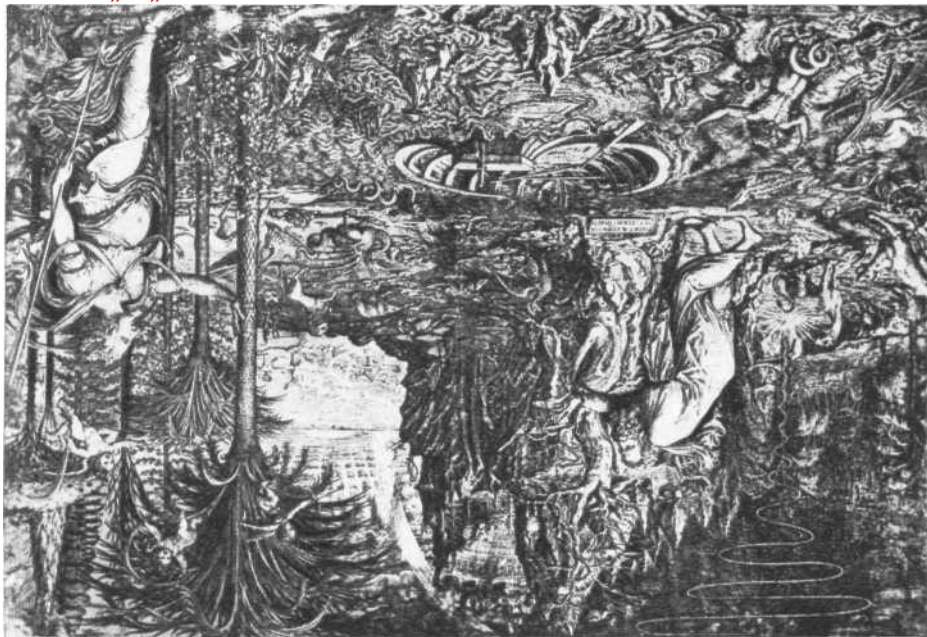




45. M.A. Raimondi (1480 – 1534), Cățărătorii
43. Pollajuolo (către 1432 – 1498), Bătălia oamenilor goi
44. Agostino Veneziano (1490 – 1536), CS (arăumi



mi jnsi; suoi-șioțo ednp (fts\09 frl)! puo «Jiea V K
? S! MO „O „9*

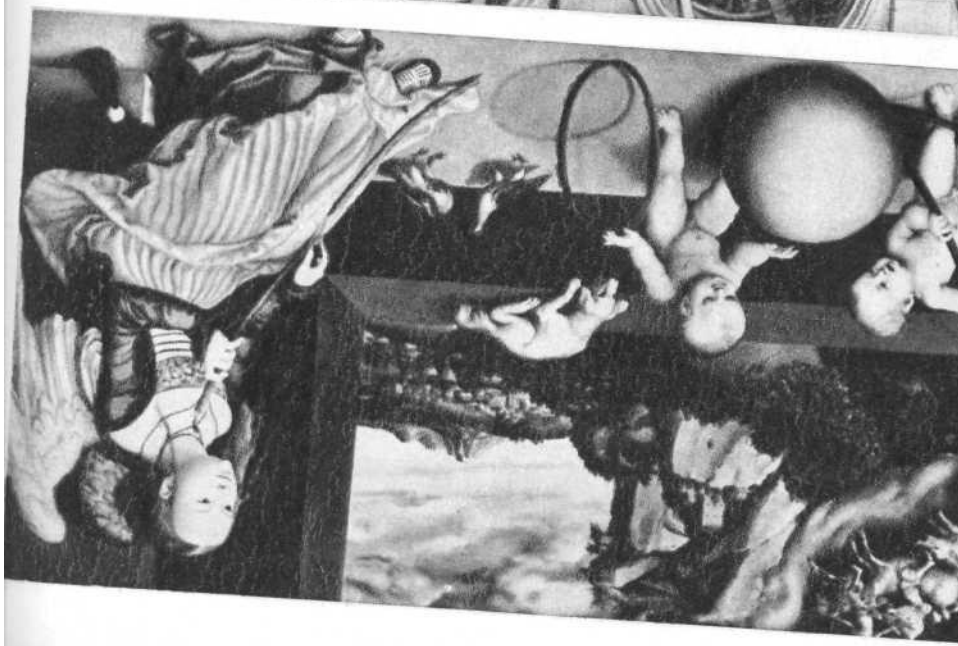


49. G. Bellini (1426 – 1516), Triumful adevărului





48. G. Bellini (1426 – 1516), Venus, stăpâna lumii

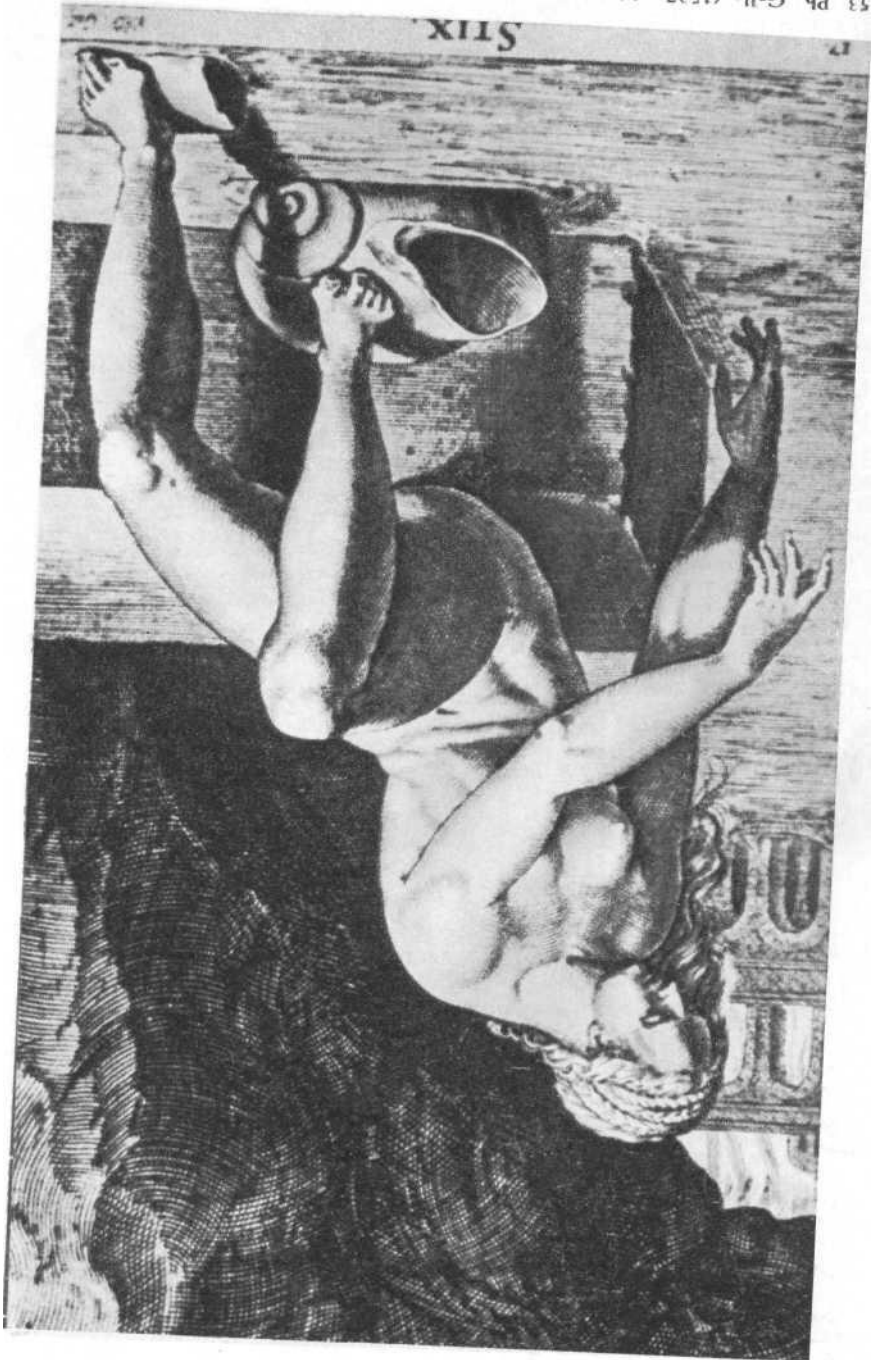


50. Lucas Cranach (1472 – 1553), Melancolia.

51. S. Botticelii (1445 – 1510), Calomnia

52. Giovanni Bellini (1426 – 1516), Alegoria Purgatoriului





DEMONUL ANALOGIEI

Gravurile alchimiștilor ilustrează un domeniu privilegiat, dar restrâns. Ele au rareori dimensiunile vaste și libertatea de expresie care le-ar asigura rezonanțe mai îndepărtate. Chiar și în opera lui Michel Maier originea lor savantă, dacă nu tehnică, continuă să stânjenească imagini al căror scop rămâne totuși transpunerea până și a manipulațiilor de laborator.

Pictorii și gravorii Renașterii nu erau obligați să țină seamă de un caiet de sarcini atât de despotice. Încă din secolul al XV-lea apar, de altfel, compoziții cu un caracter direct ornamental, dar despre care s-ar putea spune că sunt gata pregătite să primească sau să ascundă vreo semnificație secundă. Așa apar mai ales Labirintul unui anonim florentin, care se află la British Museum, Bătălia oamenilor goi de Pollajuolo, Luptă între zeii marini de Andrea Mantegna și mai târziu Hârca de Agostino Veneziano. Începând cu lucrări de acest gen, în care preocuparea plastică rămâne preponderentă și, fără îndoială, sub influența crescândă a doctrinelor izvorâte din filosofia platoniciană, spre sfârșitul secolului și la începutul celui următor, artiștii acordă frumoaselor personaje goale și atributelor misterioase cu care le înconjoară, importanța unui adevăr secret, în pictură, Giovanni Bellini (1426 – 1516), în gravură Marc-Antonio Raimondi (1480 – 1530) posedă fără îndoială cele mai bune titluri pentru a fi considerați cei ce ajung mai departe și cu mai mare hotărâre pe un drum destinat să rămână foarte puțin aglomerat.

Cațărătorii lui Raimondi demonstrează destul de bine în ce măsură spiritul timpului are tendința să lunece de la eveniment la fabulă. În această compoziție, niște oameni sau niște uriași, care par să iasă din măruntaiele pământului, se cațără cu greutate la suprafața solului. La capătul unor eforturi îndărătnice, ei răzbesc nu departe de o pădure, de unde-i zărește un grup care dă semne de mare emoție. Nu știm bine dacă e vorba de spectatori întâmplători, speriați de ieșirea la aer liber a unei rase subterane, sau de niște tovarăși care, precedând pe noii veniți în misterioasa lor ascensiune, le-ar aștepta sosirea cu spaimă sau cu groază. Extraordinara peripeție ilustrează pare-se un episod lipsit de interes dintr-o expediție contemporană. Într-adevăr, se consideră sigur faptul că Marc Antonio

Fii «. 43 Fie. 42 Fig. 41

Fit. 45

a contopit un peisaj de Lucas din Leyda cu un amănunt al Luptei de la Pisa destinat de Michelangelo să alcătuiască replica unui tablou de Leonardo da Vinci, care reprezenta bătălia de la Anghiari, înțesată de cai, de armuri și de stindarde. Pasionat de nuduri, Michelangelo ar fi hotărât să picteze un detașament de soldați surprinși de sosirea inamicului în timp ce se scaldă în râu. Ei se silesc să urce înapoi pe mal pentru a-și lua hainele și armele. Anecdota militară ocupă de Fia. 44 asemenea primul loc în admirabila gravură a lui Veneziano, în care vedem niște soldați îmbrăcându-se în grabă. Dar aici nu mai găsim misterul gravurii lui Raimondi. Asta pentru că desenul celui din urmă nu mai are nimic comun cu neînsemnatul pretext care l-a inspirat și care, la rândul lui, nu mai avea prea mare legătură cu comanda oficială. Titlul tradițional de Cățărați îndeamnă spre o viziune mai amplă și mai neliniștitoare. În afară de asta, prin simplul joc al perspectivei, asediatorii îndepărtați par elemente accesorii, aproape neînsemnate. Am spune că ei sunt cei speriați de coloșii goi din primul plan. În orice caz, și admitând chiar explicația banală, imaginația spectatorului rămâne totuși vrăjită: ieșirea anevoioasă la lumina zilei a unor ființe venite din adâncuri, nu-și pierde puterea de evocare în mai mare proporție decât e diminuată forța emblemelor alchimiștilor de aluziile la presupusele proprietăți ale sulfului sau ale mercurului. Felul în care e tratată monstruoasa ieșire la lumină o eliberează de sub jugul anecdotei și-i conferă polivalența fabuloasă care asigură veșnicia marilor mituri și face ca trecerea timpului să le îmbogățească în loc să le uzeze.

Lăsând la o parte Bărbatul și femeia (nr. 377 din catalogul lui Bartsch) și Șarpele adresându-se unui tânăr (Bartsch, nr. 396) ale aceluiași Raimondi, ajung la două gravuri de la începutul secolului, cărora tradiția le-a dat același titlu: Visul lui Rafael, și din al căror contrast putem trage o seamă de învățăminte. Prima, semnată de Ghisi, e o armonioasă feerie. În acest vălmășag de detalii totul pare inventat pentru a nedumeri, totul contribuie la adâncirea misterului general. Dar în clipa când am găsit cheia, enigma se limpezește. E vorba de un comentariu la diferite pasaje ale cărții a șasea din Eneida, fapt dovedit de citatele (En. VI, 95 și 617 – 18) înscrise pe niște cartușe la picioarele a doua dintre personaje. Recunoaștem pe Tezeu ținut de stâncă, pe Sybilla din lume dându-i povețe lui Aeneas înainte de coborârea în infern, recunoaștem Avernul, prăpastie ale cărei intrări nenumărate ne

invită să ne-o reprezentăm ca pe un Coliseu imens, arborele uriaș din care-și iau zborul păsări de coșmar, căderea luminoasă a sufletelor, despre care vorbește închise, și spirala pe care o desenează una din ele, înălțându-se spre Empireu, barca răsturnată a celui care a cedat ispitelor. În stânga, simbolurile infernului, în dreapta semnele paradisului.

Imaginea arată deodată ca o traducere juxtaliniară a textului lui Virgiliu, după viguroasa expresie a lui Robert Klein, care a știut să găsească corespondențe între fiecare indicație din poem și fiecare detaliu al gravurii¹, Dar o dată sursa

Fiii. 46

1 Găsim această explicație dezvoltată de ROBERT KLEIN, care pornește de la o intuiție a lui Panofsky, în studiul lui Henri Zerner, «Ghisi și gravura manieristă la Mantua», L'CEil, nr. 88, aprilie 1962, p. 76.

descoperită, fantasticul se dizolvă numaidecât. Nu mai rămâne din el decât caracterul obligatoriu eteroclit al unei opere constrânsă să reprezinte simultan episoade succesive și mai ales să traducă prin imagini, și într-un cadru fabulos, elementele unei teologii uitate. Teamă mi-e că farmecul esențial e destrămat de caracterul prea literal al versiunii propuse. Ea nu îngăduie imaginației nicio libertate. Ea se silește să epuizeze textul, deși ar trebui să-l ia drept punct de plecare. E tautologică în raport cu povestirea pe care o ilustrează. Justifică anticipat pe puriștii artei emblemei care, în alegorie, evitau pleonasmul.

Gravura lui Raimondi, cunoscută și ea sub titlul de Visul lui Rafael (Bartsch, nr. 359), trădează ambiția opusă. Mai puțin încărcată, atât de simplă încât ne pare mută și aproape goală, ar putea trece drept înfățișarea unui vis adevărat, tocmai pentru că compoziția nu e îngreuiată de nicio îngrămădire de absurdități și de minuni. Subliniind contrastul dintre vis și realitate, departe de a întări impresia de fantastic, acestea o distrug de cele mai multe ori, în măsura în care știm cu toții că de la un vis ne putem aștepta la orice. Insolitul se dovedește aici cu atât mai eficace, cu cât intervenția supranaturalului se mărginește la trei larve naive, care-și târăsc pe mal formele hibride și monstruoase.

În rest, totul e straniu, dar totul e posibil. Cele două femei adormite, din prim plan, sunt atât de perfect integrate în visurile lor,

Încât s-ar zice că fac parte din ele, constituind laolaltă o unitate indisolubilă. Ele sunt întinse față-n față, cu ochii închiși, cu chipurile torturate sau extaziate, pradă viziunilor unui vis, pe care-l închipuie fără îndoială restul desenului. Șanțuri largi, pline cu o apă neagră, le despart de un castel incendiat, ai cărui locuitori încearcă să fugă. La picioarele lor, se târăsc stârpiturile de coșmar despre care am vorbit. În depărtare, șanțul se lărgeste și se transformă într-un fel de fluviu sau într-un lac. Îl străbate o barcă, minată de silueta ștearsă a unui cârmaci în picioare. Poate că apa e Stixul, poate că omul e Caron. Sub un cer întunecat și acoperit de nori, turnurile unui oraș mărginesc orizontul. Mai aproape, chiar deasupra femeilor adormite, se ridică, pierzându-se în înalțuri, un zid terminat cu un pilastru puternic. El ascunde pe jumătate o fereastră prin care lumina exterioară proiectează pe zidul întunecat două fascicule divergente.

Pretutindeni e tumult, agitație, groază dar în același timp, tăcere și imobilitate solemnă, spectacol pur, interior, incapabil să trezească pe cele care-l imaginează, care-l contemplă, îl stârnesc sau îl suportă. Ai impresia că ai descifrat enigma celor două visătoare, visate la rândul lor (fiindcă totuși gravura se numește Visul lui Rafael) și care visează simultan același simulacru.

S-a spus că în această operă ciudată trebuie să recunoaștem pedeapsa divină care se abate asupra unui oraș blestemat, Gomora în cazul nostru, fiindcă așa s-ar înțelege din poziția celor două femei adormite una față cu cealaltă (dar atunci cum să explicăm placiditatea lor, somnul, indiferența reciprocă atât de ostentativă). În această ipoteză, viermii monstruoși ar însemna sau viciile cetății care-și transportă în altă parte pestilenta, sau niște flageluri care provoacă un plus de nenorocire, în aceeași clipă trăsnetul sub forma unui trident alb, împroașcă asupra

Fig. 4?



Fig. 50

ei focul cerului, în timp ce, prin două orificii pătrate, țâșnesc flăcări subterane, în sfârșit, pilastrul care se înalță deasupra

pretinselor păcătoase ar evoca pe nevasta lui Lot transformată în coloană sau în statuie de sare. Dar Lot trăia în Sodoma și nu în Gomora.

Putem oare rezolva dificultatea identificând pe cele două femei care dorm cu fiicele lui Lot și afirmând cu hotărâre că orașul este totuși Sodoma? Problema neverosimilului n-ar câștiga mare lucru. Căci pilastrul se pierde în înalturi și ține în mod vădit de edificiul din stânga compoziției, astfel că nu are nici izolarea, nici dimensiunile care i-ar trebui pentru a aminti câtuși de puțin de o efigie umană mineralizată. Iată deci că, înaintând pe acest drum, întreaga interpretare trebuie rediscutată.

Ea rămâne oricum fragilă și nesigură. Obiecțiile sunt foarte numeroase. Fiecare aparență de dovadă atrage după sine una sau mai multe altele, în timp ce, în gravura lui Ghisi, orice asemănare aducea după sine o convingere imediată și incontestabilă, atât de aproape rămânea imaginea de text. De data asta, distanța e imensă, o distanță pe care nici Biblia, nici Flavius Iosef nu ne ajută s-o împlinim, în asemenea măsură încât, chiar dacă s-ar dovedi că e vorba de distrugerea Sodomei sau a Gomorei, halucinația ar rămâne la fel de misterioasă și mai totul ar continua să aștepte o explicație. Bănuiesc că un asemenea fundal legendar de iubiri nepermise și de sancțiuni cosmice i-ar alimenta mai curând forța și i-ar da virtuți parcă și mai hipnotice. Compoziția ar câștiga în acest fel un supliment de măreție, accesorie, dar în stare să stârnească imaginația. Limitată în opera lui Ghisi, e dimpotrivă stimulată de opera lui Raimondi, din cauza distanței pe care artistul a știut s-o strecoare între o temă, de care e îndoielnic că s-ar fi inspirat, și viguroasa imagine inexplicabilă, transformată de el într-o enigmă nouă.

Iată de ce, tradiția admite pe bună dreptate că o astfel de operă are caracterele visului. Dar asta înseamnă să grevezi într-un alt mod calitatea unui mister pe care, în acest caz, artistul ar fi avut deplină libertate să-l urzească după plac sau la întâmplare, și care, în aceste condiții, n-ar putea da naștere decât unei surprize efemere și sterile. În acest domeniu, o gratuitate totală e tot atât de dăunătoare ca și o literalitate scrupuloasă. E timpul acum să propunem fără întârziere, exemple de imagini care, în mod vizibil evită în aceeași măsură primejdiile simetrice de a fi libere până la logoree sau slave până la tautologie și despre care se poate bănuși că oferă modelul unor alegorii concepute pentru ele însele, în cunoștință de cauză, având un țel

propriu și depline puteri.

În această perspectivă mă voi referi mai întâi la Melancolia, din muzeul de la Copenhaga, pânză oblongă a lui Lucas Cranach, pictată cu vreo douăzeci de ani după a lui Dürer și lipsită de bogăția alegorică a acesteia. Fără îndoială, există sfera și câinele cel trist. Dar degeaba căutăm poliedrul înfricoșător, scara și cântarul, rindeaua, ceasul de nisip și clopotul, precum și pătratul magic. Aglomerarea bogată de simboluri echivoce, dar în același timp descifrabile, a dispărut. De altfel, nu se poate spune că această compoziție e săracă în enigme.

Un vast pervaz alcătuiește un al doilea tablou în interiorul primului. El e tăiat în prima treime a acestuia, pornind din dreapta compoziției, ocupă întreaga jumătate superioară și e terminat abia cu cadrul de sus, spre stânga, alcătuind astfel un fel de ascunzătoare care limitează viziunea și prezența, dacă nu și influența lumii exterioare. Acest perete deschis, aproape abstract, deși gros cât un zid, izolează personajele tabloului. În dreapta, în porțiunea complet ocrotită, șade o adolescentă înaripată, cu chip de înger plictisit, care ascute nepăsătoare o nuia cu cuțitul. E vizibil că rămâne indiferentă față de operația efectuată de mâinile ei. Fata aruncă o privire obosită asupra spectacolului care i se oferă: doi copii mici, goi, grași, curați și harnici, se servesc de niște bețe ca de niște pârgii pentru a încerca să treacă o sferă printr-un cerc subțire, pe care un al treilea copil îl ține în picioare. Pe jos, între el și tânăra fată distrată, sunt două potârniche sau două turturele, dintre care una și-a dat capul pe spate scormonindu-și cu ciocul sub aripă; întins pe grosimea zidului, întorcând spatele lumii vaste, vedem un câine cu înfățișare dușmănoasă, despre care bănuim că latră.

Lumea cea vastă e plină de păduri, de nori, de cetăți, de stânci și de castele, într-un luminiș înfrunzit, o ciocnire, un desis de lăncii, un om într-o cuirasă strălucitoare trântit la pământ și un cal fără stăpân, înnebunit. Deasupra, într-un nor prevestitor de furtună și ca într-o viziune pe care îngerul disponibil n-ar vedea-o fiind totuși tulburat de ea, un roi de vrăjitoare călăresc animale impure: cu excepția bătrânei care joacă rol de călăuză și dă imboldul, trei femei goale călăresc una un câine, alta un mistreț, o a treia un berbec, escortând un lăncier în ținută de gală, cu mânecile și pantalonii bufanți, brăzdați de benzi late și negre și purtând o pălărie mare cu panaș. Cum să nu ne amintim de un alt tablou al aceluiași pictor, în care Paris, îmbrăcat exact la fel,

alege pe cea mai frumoasă dintre trei zeițe dezbrăcate? Pe vremea aceea, era lucru obișnuit ca divinitățile și eroii fabulelor păgâne să fie coborâte la rang de necromanți, de demoni, de zâne și de magiciene. Mi-e lesne să mi-l închipui pe Cranach pictând mai întâi o Judecată a lui Paris, apoi degradând personajele și transformându-le în actori ai cavalcadei infernale, care bântuie visele unei tristeți vinovate. Totul se întâmplă ca și cum fantasticul s-ar transmite de la un tablou la altul și ar alimenta deodată o compoziție mai amplă, cu amintirea unei imagini precedente și de pe acum misterioasă.

Consider totuși drept capodopera genului, drept tabloul inepuizabil prin excelență, Alegoria purgatoriului, atribuită multă vreme lui Giorgione, restituită apoi lui Giovanni Bellini și pe care Crowe și Calvacaselle o datează din 1490. Putem s-o admirăm la Florența, în Galeria Uffizi, nu departe de acea Calomnie, pe care Botticelli a reconstituit-o după descrierea unei opere de Apelle și a cărei frumusețe pare explicabilă prin gradilocvența ei rece. În schimb, tabloul lui Bellini nu conține nimic violent, nimic învăluit: detaliile lui dramatice sunt scăldate într-o atmosferă de solemnă blândețe, o blândețe crepusculară, care anulează orice patetism, sau în orice caz, îl estompează, îl îndepărtează. Un procedeu suveran încetinește gestul agresiv, potolește graba, anesteziază suferința.

Fie. 52

Fig. 51



În centru, un vas de culoare întunecată, din care se înalță un măr pitic; patru copii, aproape niște sugaci, îl scutură, adună sau se pregătesc să-i mănânce. fructele. Scena, deși nu e chiar liliputană, are dimensiuni reduse. Ea desparte și distribuie personajele aflate pe o terasă pardosită cu lespezi în formă de pătrate și de romburi de marmură. În dreapta, un bătrân cu mâinile împreunate și un tânăr semeț, aproape disprețuitor, în ciuda unei săgeți înfiptă în partea superioară a pieptului său și a alteia, absolut paralelă, care s-a oprit în genunchiul stâng. În fața lor, o femeie e așezată pe un tron, cu baldachin și pedestal la fel de mărețe; alta, cu coroană pe cap, e în genunchi lângă ea; o a treia, o femeie tânără și mândră, e în picioare; toate trei țin mâinile împreunate, dar ultima, cea care se află

în fața adolescentului străpuns de două săgeți și care-l privește, e, împreună cu el, singura care nu-și pleacă ochii, care nu are o atitudine reculeasă sau rugătoare. Schimbul sau ciocnirea aceasta de priviri înseamnă începutul unei tensiuni sau trădează rămășița unei drame, într-o atmosferă lipsită de griji pentru copilași sau impregnată de cucernică rugă pentru adulți.

Un singur spectator: un bătrân care, ținând și el mâinile împreunate, se sprijină din exterior pe balustradă. Lângă el, indiferent la zbgunguierile copiilor, I un bărbat se îndepărtează ridicând, deși fără nicio convingere, o sabie lungă. La drept vorbind, mai curând o plimbă cu respect, aproape cu stângăcie. Nu pare de loc obișnuit să folosească o armă albă. Oare îl urmărește într-adevăr pe maurul cu turban, care se depărtează fără grabă? Acesta pare atât de puțin zorit, atât de neștiutor de primejdie și atât de îngândurat, încât nu s-ar zice că fuge de vreun dușman.

În jurul insulei, în interiorul căreia se poate pătrunde printr-o portiță, se întinde o apă perfect liniștită, în care se reflectează peisajul și cerul. Imensitatea acestuia, mărginită totuși la o redusă porțiune a pânzei, e subliniată de niște nori împrăștiați de o briză ușoară, care le destramă marginile. Malurile îndepărtate ale lacului sunt alcătuite din stânci, care reverberează căldura și lumina, dar care sunt crestate și ele de golfuri și de spărturi de o răcoare vegetală. O casă cu aspect nobil se profilează la orizont. Ceva mai aproape, se deslușesc ferme, clădiri rustice, o grotă săpată într-un promontoriu, câteva personaje, diverse animale, sălbaticе sau domestice. În capătul din dreapta, un centaur nehotărât urmărește cu o privire mirată un sihastru care coboară o scară. Acesta e o replică a maurului: amândoi sunt preocupați, amândoi se depărtează, amândoi nu bănuiesc nimic din evenimentul, de altfel nesemnificativ în aparență, în jurul căruia lucrurile gravitează, totuși.

Atât cât mi-a fost cu putință, n-am ținut seamă de identificările savante prilejuite de acest tablou: sufletele care-și recapătă nevinovăția originară – fiind copiii abia născuți – Sfântul Petru și Sfântul Pavel, Iov și Sfântul Sebastian, Sfânta Fecioară și, mai puțin sigur, Justiția; mai dubioși încă, negustorul, țăranul și anahoretul, care ar personifica diferitele specii de oameni preocupați de propria lor persoană, uitând de mântuirea veșnică, apoi măgărușul-răbdare, oaia-umilință, capra-abstinență și atâtea alte simboluri posibile, fluviul

Lethe, numărul, forma

J

și culoarea lespezilor de marmură. N-are importanță. Nu acesta e esențialul, firește. Rămâne fără îndoială ceea ce Carla Gamba afirmă că e «unul din cele mai frumoase peisaje pe care arta l-a produs vreodată ca decor», o operă cu calități pur picturale, destul de mari pentru ca Degas să-și fi dat osteneala să facă după ea o copie liberă, pe care Berenson a comparat-o odată cu originalul. Pânza era încă atribuită lui Bellini în luna decembrie 1793, când în urma unui schimb cu Galeria Imperială din Viena, a sosit la Muzeul Uffizi. Atribuită lui Giorgione cu prilejul inventarului din 1825, a fost pusă în seama lui Marco Basaiti, cincizeci de ani mai târziu, după avizul baronului von Liphart. În sfârșit, în 1897, a fost restituită lui Bellini de către Giovanni Morelli. Aceste vicisitudini par un fleac comparate cu cele care jalonează și vor jalona încă istoria deocamdată tânără a exegezei sale. Căci misterul ei are tocmai calitatea pe care mi s-a întâmplat s-o propun drept criteriu specific perfecției poetice: aceea de a fi imuabilă și inepuizabilă în același timp.

Acest tablou a făcut să curgă multă cerneală. Bineînțeles, mai e supus și acum interpretărilor, una mai neputincioasă decât alta să-i rezolve enigma. * El merită un loc special în opera lui Bellini, destul de bogată, totuși, în alegorii. Comparate însă cu aceasta, celelalte par mai puțin firești: ele au o trăsătură abstractă și aproape mecanică, care ne fac să credem că, pentru a le descifra ne-ar ajunge un bun dicționar de simboluri, cam așa cum se întâmplă cu gravurile de alchimie și cu cele hermetice.² Când e vorba însă de această pânză, nu ne putem gândi la așa ceva. Spectatorul simte imediat că imaginația sa are în față un câmp fără limită. Bineînțeles că poate face tot felul de presupuneri în legătură cu episoade care să explice de bine de rău atitudinile diferitelor personaje. Va fi însă oricând posibil să se găsească o altă anecdotă, mai satisfăcătoare poate. Aceste diferite povestiri, având toate la bază imaginea lui Bellini, constituie tot atâtea variante înrudite și complimentare intențiilor artistului, doar ceva mai vagi și mai puțin exacte decât ele, dacă a reușit, așa cum sunt convinși, să introducă în tabloul său un mesaj, care nu e nici povestire, nici pictură, pentru că nu-i nici exclusiv semnificație, nici exclusiv senzualitate.

Totuși, deși prin mijlocirea unor imagini de două feluri, el se adresează acelei zone magnetizate a inteligenței, care pipăie misterul

orbește, având totuși ambiția de a-l pătrunde. Fantasticul este consubstanțial unei astfel de încercări. El atinge aici cel mai înalt nivel expresiv. În ce mă privește, n-aș fi bănuir că din studiile asupra artei fantastice s-ar putea exclude, fără explicație și fără mențiune, Alegoria Purgatoriului sau Visul lui Rafael (cel al lui Raimondi). Totuși, așa se întâmplă în general.

N-are a face. Mă gândesc la alte opere, pe care gustul timpului le nesocotește cu mult calm. E vorba de operele lui G. Campognola, Agostino Venezianoj

1 Cea din urmă, în ordine cronologică, dând dovadă de o deosebită sensibilitate, e datorată lui JEAN LAUDE (Tei quel, nr. 12, iarna 1963, pag. 73 – 82)

2 E cazul în special cu uriașa cochilie a Calomniei. În schimb, alegoriile Venus și Adevărul Fig. 43 și 49 amintesc de stilul suveran al Sufletelor din purgatoriu.

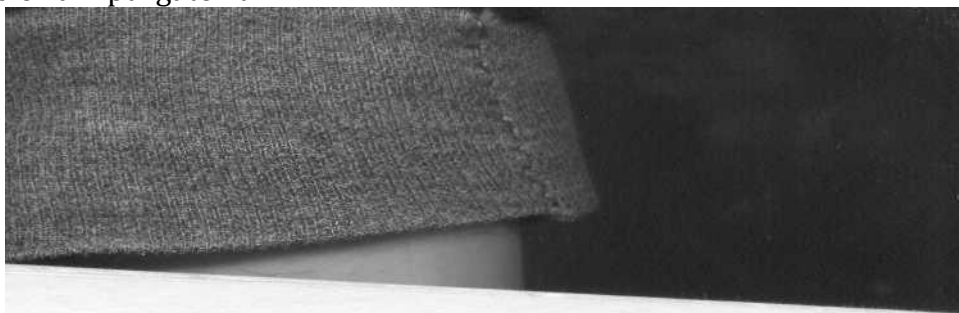


Fig. 53

Bartolomeo Veneto, sau ale Maestrului cu Zaruri, ca să rămân la școala italiană și ca să citez, aproape la întâmplare, numai câteva nume care cinstesc genul fantastic în mai mare măsură decât majoritatea operelor reproduse de obicei. Pentru a ilustra posibilitățile acestor imagini disprețuite, pentru a lua de data asta un exemplu din lumea flamandă, și în contrast cu opera superbă, ilustră a lui Bellini, voi descrie acum o planșă modestă, rămasă neobservată, pe care semnătura prescurtată a lui Philippe Galle, abia izbutește s-o scoată din anonim. Dacă nu mă înșel, gravura n-a fost niciodată reprodusă. Se poate, totuși, să fie cunoscută specialiștilor unei epoci, unei școli sau unui gen, dar e probabil că nu înseamnă nimic excepțional pentru ei, astfel încât rezultatul e același, și e tot atât de probabil că nu oferă erudiților care ar cunoaște-o, mult mai mult decât celor – sunt cam toți în această situație – care n-au văzut-o niciodată. Ea reprezintă o femeie

grasă, ca Melancolia lui Dürer, șezând visătoare ca și ea, dar goală și răsucindu-și corpul cu acea mișcare, introdusă poate în arta occidentală de o altă alegorie nocturnă, cea de la San Lorenzo din Florența, de pe mormântul lui Iulian de Medici. Părul ei împletit în cozi, din care scapă o şuviță, e adunat pe frunte. Femeia se află sub bolta unei peșteri, odihnindu-și mai curând decât sprijinindu-și piciorul drept pe o cochilie uriașă, goală, care plutește pe o apă liniștită.

În depărtare, se zărește forma unui palat, care, privit cu atenție, pare pradă flăcărilor: e vorba de infern, fără îndoială. E doar orizontul fabulos al unui decor în afara timpului. Brațele femeii atârnă și degetele mâinii drepte ating aproape suprafața lichidă, întunecată și ispititoare. Cealaltă mină, și mai șovăitoare, s-a oprit ceva mai sus. Degetele răsfirate, mai puțin nepăsătoare, ba chiar destul de crispate, par de data asta mai mult reticente decât tentate. Femeia e înclinată și atentă. Ochii ei plecați privesc doar mâinile. Totul dovedește că e pe punctul de a săvârși un gest ușor dar cumplit, care nu poate fi decât acela de a se apleca și mai mult, astfel încât degetele sale să atingă apa înfricoșătoare. Ce s-ar întâmpla dacă ar ceda tentației?

Titlul desenului îl alcătuiesc doar patru litere: STIX, numele fluviului pe care jurau zeii, nume care înseamnă ură, groază și blestem; apa lui dizolva fierul și steriliza pământurile peste care se revărsa, îl ucidea pe cel ce bea o singură picătură, dar îl făcea nemuritor pe cel ce o bea într-o anume zi a anului. Nu mă hotărâsc să recunosc în această femeie tristă, în persoana căreia tristețea se transformă în plăcere, nimfa asociată cu fluviul și purtându-i numele. Mitologia afirma că e mama Curajului, a Victoriei, a Puterii și a Violenței, ea l-a ajutat pe Zeus în lupta împotriva titanilor. O odraslă care respiră atâta energie și forță, atâta ardoare și o răsplată a acestei ardori, să-și fi epuizat toate poftetele, să fi stins în ea orice bucurie și orice dorință? Iată-o copleșită de o oboseală, venită parcă din adâncul vremurilor, contemplând, vrăjită și distrată, o apă care, în mai mare măsură decât Lotus și decât Lethe dăruiește fără îndoială uitarea generoasă și liniștea fără trezire. Cărei înfrângeri tainice datorează o astfel de ființă, o astfel de indiferență? În acest izvor de viață și de nestăvilire, gustul de a trăi și seva esențială sunt atât de istovite, încât s-ar zice că în corpul acesta înfloritor n-a mai rămas nici măcar puținul de care ar avea nevoie ca să prefere moartea.

Atâta energie tânără, atâta grație și frumusețe, refuzate brusc și

devenite inutile ca și cum în adâncul lor, ele ar fi descoperit de timpuriu, o condamnare fără drept de apel... Da, există în această compoziție o elocvență gravă și insidioasă, care se explică firește prin faptul că o imagine extraordinar de potrivită, potrivită tocmai ca imagine și ca imaginație, servește drept veșmânt unei presimțiri banale, veșnice. Zic banală: găsind în banalitatea ei privilegiul de a fi puternică și durabilă.

O gravură a lui Raimondi, care nu amintește cu nimic de Stix, reprezintă totuși o femeie semănând ca o soră cu femeia sinistră de pe malul apei. Spatele ei e sprijinit de un arbore, e și ea reculeasă și nepăsătoare totodată. Picioarele îi sunt deformate, aproape artritice și gleznele groase. Mantia adunată între coapsele strânse, lasă descoperite pieptul și sexul, subliniind astfel goliciunea unui corp cu rotunjimi bogate. Femeia e în picioare: cu o mână ridică un vas închis, cu cealaltă, fără să se aplece, stropște de sus, cu ajutorul unui ibric, o plantă singuratică, pe care abia o privește și de care pare că se ține la distanță. S-ar zice că acordă dar și refuză însemnătate operației pe care o face, astfel că în afară de atitudine și de statură, expresia aceasta neliniștită și disprețuitoare totodată o înrudește cu nimfa cu cochilia. Șuvița de apă seamănă cu niște mătânii de pene sau poate cu niște flăcări. Dacă n-ar fi vorba de Raimondi, am putea crede că-i o stângăcie a artistului. Dar un astfel de meșter! Nu ne putem gândi decât la un supliment de mister, care nu înseamnă totuși nimic față de misterul înrudirii morale dintre cele două figuri. Chiar dacă Galle ar fi împrumutat de la Raimondi chipul personajului său, virtutea melancolică a primei imagini ar rămâne încă și mai bine dovedită grație acestui împrumut frățesc și totuși atât de diferit.

Nu orice operă, care se abate intenționat de la realitate sau care o contrazice în mod sistematic, prezintă dimensiunea, marja fantasticului. În lumea generală a irealului se cuvine să separăm un domeniu definit cu mai multă strictețe, populat doar de compozițiile scăldate în lumina fără focar și fără umbră a insolitului clandestin.

I

UN FANTASTIC INEVITABIL ȘI COHERENT

Insolit clandestin, fantastic insidios sau insinuat, înseamnă doar că există un fantastic de mai bună calitate, de mai mare rezistență decât cel ce se împopoțonează cu un miraculos ieftin, care ofensează lesne banalitatea prin mijloace puerile. Acest fantastic discret se

diluează ușor în ea, se ascunde și se arată ciudat de zgârcit, ca și cum forța lui s-ar măsura după cât e de discret. De altfel, se întâmplă ca acest fantastic ocult și cu atât mai eficace să se ascundă îndărătul unui decor ostentativ și să reapară într-o orgie feerică neutralizat de propriul ei exces. Astfel, la Antoine Caron elementul fantastic nu constă în mitologie, ci în fast, în cortegii. La Gustave Moreau în abundența de pietre prețioase și de podoabe mai curând decât în fabulă. În gravurile desenate de Isaac Briot, Jean Matheus, Michel Faulte și Pierre Firens pentru ilustrarea în 1619 a unei noi ediții din Metamorfozele lui Ovidiu, îl descoperim nu în miracolul transformărilor în sine, ci în fi «5S – 5S festonul prea regulat al unduirii valurilor, în seninătatea chipurilor și în noblețea atitudinilor, în indiferența disprețuitoare a acestor muritori, căroră le cresc rădăcini și frunze, care se acoperă de pene și de solzi, care se lichiefiază sau se anchilozează, care se simt împrăștiați în flăcări, în unde sau în stele, dar care-și păstrează atitudinea distrată până și în clipa când zeii îi expulzează din ființa lor pentru a-i turna într-o altă formă sau într-un alt regn.

În comparație cu ele, imaginile care reprezintă hidre și dragoni, pe Mercur sau pe Iris străbătând cerurile, par mai puțin stranii. Asta fiindcă, în întregime mitologice, ele nu conțin niciun amănunt insolit. În schimb, neliniștea izvorăște din conflictul pe care-l exprimă rezerva, sau poate nehotărârea gravorului de a alege între austeritatea clasică, exigența imperioasă a unei forme perfecte și stabile pe de o parte și, pe de altă parte, ideea însăși de metamorfoză, amenințarea unei transformări inadmisibile, care încurcă și amestecă între ele speciile, ființele și elementele, cetățile și astrele.

Senzaționalul în mitologie nueprodus de supranatural, care constituie substanța lui THîâcâânând-rffctocfââf ea cu concepția unei ordini n-aBll-leăre Tvu-se afirmă decât mult mai târziu, și care, între piatră și animal, între plantă și om, exclude minunea unei mutații sau a unui transfer, a unei treceri sau a unui amestec.

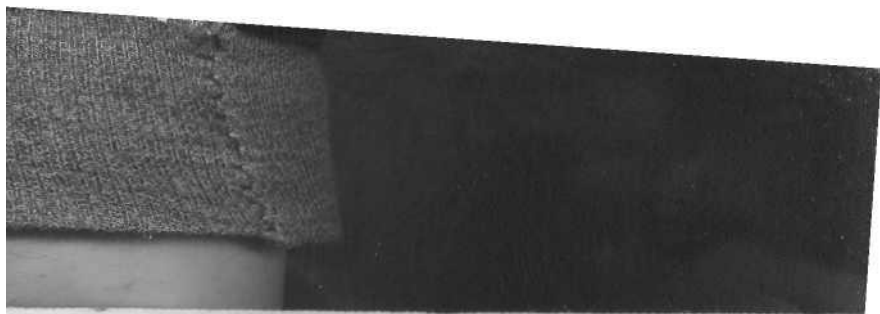


Fig. 54

s. 62

g, 59 – bi

Același lucru se întâmplă cu iconografia creștină, unde între universul celor sfinte și lume există o separație atât de pronunțată. În acest univers domnesc miracolul și harul sfânt, mirajele lui Satan, monștrii cu gheare desfăcute și diavolițele goale, care se năpustesc asupra sihaștrilor. Dar regula e inflexibilă: nimic din ce e obiect de credință nu poate să pară fantastic. Acesta se ivește iar în momentul când, într-o lume venerată, în care ești obligat să te reculegi, se introduce un element de frivolitate care se transformă în sacrilegiu, iată de ce, după mine, o înviere, chiar dacă e pictată de Grünewald, chiar dacă-l înfățișează pe Iisus purtând drept aureolă un curcubeu scânteietor și ținând în mână steagul mistic, pare să contravină mai puțin legislației universale decât Cele trei Marii de Jacques Bellange. Lângă mormântul gol, păzit de un înger cu chip de fată indolentă, șireată și tot atât de seducătoare ca și ele, una într-un capot străveziu de curtezană, alta într-o rochie confecționată parcă de un mare croitor, cealaltă cam tot așa, toate trei având pieptănături savante și gesturi studiate și afișează într-un balet grațios elegante, atitudini și corpuri zvelte de manechin.

Cred că într-o astfel de acvaforte nu există nici cea mai neînsemnată intenție de blasfemie, după cum nu există în compozițiile unui René Boyvin d'Angers intenția de a înjosi miturile grecești. În a sa bestială Răpire a Europei, piciorul negru, mâncat parcă de gangrena, care spânzură de-a lungul trupului animalului, e în mod neverosimil, piciorul dezgustător al fenicienei despletite, pe care un taur divin o duce spre un tărâm străin. Cele trei Parce sunt încă și mai dubioase, acoperite fiind de curele și de galoane, de împletituri și de plastroane rigide. Poartă tot felul de agrafe, sunt împopoțonate și strânse în

șireturi. Viscere și glande, sâni și măruntaie se răspândesc totuși, sub aspectul unor valuri de stofe mototolite, prin crăpăturile jachetelor și ale fustelor, pe care doar câte un nasture le împiedică să se desfacă prea tare. Reticență ridicolă dată fiind exhibiția obscenă, și incoherentă, subliniată de cantitatea excesivă de piedici, de închizători, de corsete și de zorzoane pe aceste veșminte, care sunt în același timp și platoșe. Ca și în cazul ilustrațiilor la Metamorfoze, menționate mai sus, există aici o contradicție între subiect și stil, care provoacă tulburarea în fața neașteptatului sau a inexplicabilului și care, după mine, e esențial în problema fantasticului. Pe minunile mitologiei, pe misterele religiei s-a grefat, așa cum se întâmplă cu simpla realitate, o prezență secundă, străină de lumea lor și care introduce în ea, clandestin parcă, o minune mai ascunsă, un mister mai tainic.

Un astfel de echilibru și o astfel de seninătate în mijlocul atâtor drame cumplite și atâtor mutații radicale constituie o reușită fără perspective, cum e și cazul tragediei lui Racine, în care regăsim tocmai aceeași tensiune între un calm aparent și o frământare ascunsă. Foarte curând, mitologia greco-romană devine un repertoriu, fie de povestiri edificatoare, fie de anecdote scabroase, rămânând, însă, de cele mai multe ori o sumă de adultere mondene și de scandaluri de curte transpuse în universul zeilor.

În 1655 apar Tablouri din Templul Muzelor, publicate la Paris de domnul de Marolles, abate de Villeloin. Câteva dintre ele repetă, adaptându-le, planșe din Metamorfozele apărute în 1619. Una dintre ele reprezintă statuia însuflețită de ruga lui Pygmalion, o alta cadavruul lui Ifis spânzurat în fața locuinței crudei Anaxarate. E destul să le comparăm cu gravurile corespunzătoare ale lui Firens și Matheus, în special cu aceasta din urmă, care amintește în mod irezistibil piețele tragice ale lui Chirico, pentru a constata decadența și grabnica banalizare a genului. În secolul următor, dulcegăria va fi atotstăpânitoare.

E ciudat că aceeași culegere din 1655 cuprinde totodată numeroase planșe de Abraham von Diepenbeeck (1596 – 1675), al cărui stil violent și adesea paroxistic manifestă, în plin secol al XVII-lea, un surprinzător romantism. Aceste planșe amintesc de acea terribilită a frescelor din Palatul Te de la Mantua, unde titanii înfățișați de Jules Romain se pomenesc îngropați sub niște dărâmături pe măsura lor. Pe de altă parte, și mai ales prin maniera întunecată și patetică din

caznelor lui Ixion, ele anunță viziunile zbuciumate ale unui Gustave Dore.

În ambele cazuri, dulceagă sau violentă, fabula se îndreaptă iar spre miraculos și insolitul dispare. Perioada scurtă în care spiritul clasic, încă nesigur, învinge, fără să se lepede de ei, monștrii și abisurile, obținând asupra lor victorii, despre care știe că sunt precare, această perioadă e totodată caracterizată prin tinerețea științelor și a tehnicilor. Rezistența față de fatalitate și chiar față de divinități merge mână în mână cu voința de a explora lumea și de a domina natura. Gonit din fabulele care nu-l mai folosesc decât drept decor și drept divertisment, fantasticul își face din nou apariția în lucrările ambițioase și stângace, unde 6-a refugiat nesigura cucerire a realului. Îl întâlnim în mod frecvent, tocmai când ne așteptăm mai puțin, în ilustrațiile primelor tratate de anatomie, de metalurgie sau de artilerie, ca și cum misterele corpului omenesc, industria metalelor sau folosirea armelor de foc ar fecunda imaginația și ar însămânța-o cu infinit mai multe miracole și invenții haotice decât poate zămisli, când, lăsată în voie, nimic n-o oprește să fabuleze după plac. S-ar spune că libertatea nu-i priește. Îi trebuie, dacă nu o disciplină, cel puțin o rezistență. În orice caz, fapt e că, atât povestirile de călătorie în țările virgine cât și șovăitoarele manuale de știință pe care să se înjghebe sunt adesea pline, ca pe vremuri poveștile despre animale, de imagini stranii, a căror forță de convingere se mai explică și azi prin faptul că au fost executate de autori de bună credință ca fiind cele mai fidele ce puteau oferi.

O planșă dintr-un tratat de scrimă, o mină de sare, o cameră obscură anterioară fotografiei, vânătoarea de lăstuni într-un oraș italianesc în preajma anului 1570 sau o vânătoare de rațe sălbatice urmărite de niște chinezi purtând pe cap jumătăți de dovleac golite de miez, toate oferă acestui fantastic deghizat prilejul de a se introduce cu viclenie.

Din acest punct de vedere, ilustrațiile vechilor lucrări de medicină și chirurgie par privilegiate. Totuși, putem oare imagina unele mai evident destinate a fi utile dând informații precise? Ele erau concepute pentru instruirea medicului, pentru a-l face să înțeleagă mai bine economia intimă a mușchilor, a viscerelor, a ligamentelor, pentru a ajuta, la momentul oportun, mâna chirurgului să-și călăuzească scalpелul într-o carne prețioasă. În principiu, n-ar trebui să existe

Fig. 64

Fig. 63

Fii «. 65

Fig. 66

Fig. 67

Imagini mai obligate să păstreze un interes strict documentar, orice fantezie în acest domeniu fiind criminală și primejdioasă. Se pare că arta n-are dreptul să se aventureze aici decât cu cea mai mare circumspecție și tocmai pentru a ajunge la o reprezentare autentică și meticuloasă a unor organe în care trebuie să tai pe viu.

Dar iată imagini care invită în mod excepțional la visare. 1 Grație unor mijloace de deosebită sobrietate, ele ascund, și dau în vileag totodată, un mister i discret, ambiguu și tenace. Nu toate în același fel: trepanările, amputările unor membre, reducerea fracturilor nu au această virtute. La drept vorbind o singură categorie de asemenea desene – și în timpul unei anumite epoci, într-un anumit stil – sunt deschise, ca niște ferestre vrăjite, spre un univers fantastic, guvernat de legi inedite. Sunt cele ce reprezintă în mod ciudat schelete și oameni jupuiți, 1 care în împrejurări banale și fără nimic forțat, trădează familiaritatea și natura-l lețea ființelor vii. Îi vedem dând dovadă de o veselie sau de o gravitate incompa-i tibile cu trupuri lipsite pentru totdeauna de sensibilitate, trupuri care s-au întors în impasibilitatea universală sau, dimpotrivă, sunt pradă unei torturi atât de insuportabile încât nu sunt decât o explozie de suferință. Totuși, scheletele meditează, jupuiții se plimbă. Hotărârea pe care au luat-o și pe care o respectă atât de scrupulos, anume de a nu acorda nicio atenție unei situații care-i împiedică tocmai să acționeze așa cum acționează, nu poate să înșele pe nimeni. Știm cu toții că de la unii din ei, întorși aproape în întregime în lutul primitiv, n-a mai rămas decât un eșafodaj inert și dislocat; că ceilalți, care nu și-au pierdut decât învelișul exterior, ar trebui doar să urle. Pe cine vor ei să înșele, primii părând că efectuează o activitate inteligentă, ceilalți arătând o dezinvoltură atât de scandaloasă? în orice caz, se silesc să demonstreze deșertăciunea morții/

Prima dintre asemenea ființe, care îndrăznesc să sfideze astfel legea fundamentală, e poate un om în picioare, dintr-o gravură pe lemn, grosolană încă, publicată într-o lucrare a lui Mandino de Luzzi (1532) care, cu multă amabilitate, depărtează de o parte și de alta a

propriului său corp, pielea de pe piept, astfel ca să putem vedea mai bine unde e situată inima. Nu pare să aibă dureri. Pielea de pe pânze, despicată până la sex, atârână pe fiecare coapsă. Partea descoperită are o nuanță cenușie. Din pudoare, modelul nu arată decât ceea ce trebuie să arate. Ceva mai târziu, un altul, (al lui Iulius Casserius), își ridică până la bărbie pielea pântecelui, ca pe un șorț. Aplecându-se ușor, plin de curiozitate, izbutește să arunce o privire deasupra învelișului suflecat pe care, pentru mai multă comoditate, mai că l-ar ține cu dinții. Dorește să-și vadă și el intestinalele expuse la vedere, asemeni unei mari corole festonate. Personajul se profilează uriaș, pe malul unui lac minuscul, din care s-ar zice că iese. Câteva vase cu pânze plutesc încet pe el, în timp ce la poalele unor munți îndepărtați, un oraș alb mărginește peisajul. Pe un promontoriu, un turn masiv care poate să fie și un far. Totul e calm și îmbie la seninătate.

1 Există o colecție convingătoare în Istoria medicinei și a cărții medicale de ANDRÉ HAHN, PAULE DUMAITRE și JANINE SAMIOT-CONTET, Paris, 1962.

În tratatul de disecție publicat la Paris de Charles Estienne în 1545, un Fie69 a bărbat gol, aproape frânt în două, se sprijină cu fața spre noi de o masă înaltă și ușoară. Pieptul e lipit de masă și ambele brațe atârână înainte, mâna stângă fiind goală iar cea dreaptă prezentând cititorului o inscripție mare, pe care acesta poate descifra numele diferitelor părți ale creierului. Căci omul stă înclinat astfel tocmai pentru a-și arăta din cel mai potrivit unghi creierul de pe care a fost îndepărtată bolta craniană. În fund, pe un fel de portic roman, cam ruinat, pe care niște ierburi au și început să crească, dedesubtul unor nori frumoși, doi bărbați comentează spectacolul. Probabil că numără pe ton doct circumvoluțiunile vizibile.

În aceeași lucrare, un alt pacient, maltratat în același mod, nu'și mai ascunde r «. 6→ t epuizarea. S-a prăbușit pe un scaun, cu brațele atârânăde, cu capul răsturnat încă pe spate, pentru a-și arăta creierul dezvelit, dar totul în el trădează oboseala. E singur într-un cabinet aproape nemobilat. Se vede că anatomiștii și-au încheiat examenul: poate să respire.

Cine nu cunoaște planșele, adesea atribuite lui Tițian, care ilustrează Fabrica de Vesale? Un schelet se sprijină neglijent de un mormânt și reflectează asupra fu, zj unui craniu omenesc, ca și cum moartea i-ar fi oferit răgazul și dorința de a medita tocmai asupra

morții. Are o atitudine grațioasă, ușor studiată. Oasele lustruite, ultime rămășițe ale membrelor inferioare, cochet încrucișate, îi dau o ținută de plăcută destindere, destinată în mod evident unei meditații vanitoase. Un schelet plugar, sprijinit în sapă, își acordă o clipă de odihnă. Un al treilea F «70 pare copleșit: craniul lui înclinat ca orice ființă vie, când își spune că numai moartea ar putea-o salva de griji.

La cei jupuiți, atitudinea francă e în total contrast cu aspectul lor, de oameni torturați: mușchii desprinși atârnă, cum prea bine s-a remarcat* «ca niște fâșii de mătase sau ca niște petale monstruoase». Oare gravitația să fie cauza? Sau poate lungimea tendoanelor, care se adaugă la lungimea mușchilor? Sau poate faptul că niciun influx nu mai contractă și nu mai tetanizează fibrele, care sunt astfel complet relaxate? În orice caz, mușchii par uneori mai mari decât ar trebui să fie, atârnă ca niște zdrențe inutile și ansamblul sugerează ideea că acești obosiți nu se mai supraveghează, că o indiferență hotărâtoare îi determină să renunțe pentru totdeauna la o ținută corectă. S-ar spune că nu mai au nici puterea, nici dorința de a se supune bunelor maniere.

Un jupuit al lui Valverde și-a păstrat mai multă demnitate: el mai ține fi «76 încă în mână cuțitul cu care s-a jupuit în întregime. Cu cealaltă mână își arată pielea goală, flască și mototolită. Pielea de pe față a avut mai mult de suferit. S-ar spune că a cedat, ca acele țesături care nu rezistă la spălat, astfel că pare acum o mască de teatru, diformă și nemăsurată. Asta pare de altfel să fie și părerea jupuitului, care o ține la nivelul ochilor și o privește de parcă nu s-ar recunoaște pe sine însuși. În Judecata de apoi, de Michelangelo, Sfântul Bartolomeu își

A. HAHN, P. DUMAÎTRE și J. SAMIOT-CONTET, op. cit., p. 142.

fit. 68

Fig. 77

fii. 73

Fig. 74

arată și el, ca o cămașă fâlfâindă, propria piele în care apare, nu chipul lui, ci chipul pictorului. Totuși, impresia e cu totul alta, căci cărnurile lui nu sunt expuse vederii. Corpul e intact. O epidermă nouă, supranaturală, i-a crescut la loc. Nu inspiră groază. E un Preafericit, care nu mai trezește nicio emoție.¹

O altă piele de jupuit servește drept frontispiciu pentru Anatomia reformată de Thomas Bartolin (Leyda, 1651). E atârnată în două cuie de umerii săi. Larg deschisă, atârnă ca o vechitură pusă la

uscat. Cumplit e că această piele nu-i goală la extremități: capul, picioarele și mâinile sunt prezente, intacte, grele, păstrate în mod miraculos. Capul lunecă, tras de propria greutate. O şuviță mare de păr negru coboară aproape până la titlul cărții, tipărit în mijlocul acestui sac de prisos, în care a existat odată un om.

Mă uit și la jupuțul cu aspect de husar al lui Pietro Berretini din Cortona (1741), șezând într-o rână pe niște trepte de piatră în care sunt păstrate, de altfel sub sticlă, o parte din propriile lui viscere. Are un ochi scânteietor; numai unul, căci celălalt e acoperit de pielea de pe frunte, tăiată de-a lungul arcadei sprâncenei și atârând întoarsă până mai jos de gura admirabil desenată. Pielea de pe spate pare un fel de redingotă și mușchiul omoplatului, săltat, alcătuiește un fel de epoletă pentru acest militar arogant. În mâna dreaptă, sprijinind-o pe mușchii dezveliți ai coapsei, ține o oglindă ovală înconjurată de o ramă delicat lucrată, în această oglindă (sau în acest tablou), îl contemplăm pe el însuși din profil, de data asta cu capul intact, dar cu toate arterele, venele și organele la vedere, începând de la ureche și mergând până la rădăcina gâtului. Imaginea reflectată (dar nu-i oare mai curând un portret?) e ușor răsucită spre spate, ca și cum ar încerca să-și zărească prin medalion geamănul cu capul sus, cu părul cârlionțat, cu un ochi unic și mândru care ne ordonă parcă să nu-l remarcăm pe celălalt, ochiul acela acoperit de o monstruoasă albeață.

Fără îndoială, epoca e dornică de strălucire. Atitudinea scheletelor lui Bernard Siegfried Albinus (1747) nu e mai puțin falnică. Unul dintre ele apare în fața noastră, înconjurat de o vegetație luxuriantă; întinde brațul stâng, în timp ce palma dreaptă desfăcută pare să sublinieze evidența unui argument. Un îngeraș. care zboară în aer se pregătește să-i pună pe umeri o mantie de glorie de mătase grea, ale cărei falduri bine pronunțate, îi scot pe deplin în valoare splendoarea. Pe oasele unui alt schelet, se mai văd câteva urme de ligamente, de tendoane și întreaga diafragmă ca o jumătate de cochilie de ou, spartă din neatenție. Scheletul acesta e nobil, mândru, ba chiar destul de înfricoșător. Întinde un braț ocrotitor asupra unui inexplicabil hipopotam, nepăsător de altfel, a cărui piele aspră contrastează cu oasele impecabile ale scheletului, după cum ochii mici de tot sunt în contrast cu uriașele orbite goale ale acestuia.

În aceeași epocă, scheletele ajurate, executate de Gautier d'Agoty proiectează umbre pline de corpuri vii. Gautier d'Agoty

spintecă adânc spinarea sau pieptul

1 în ce privește sculptura, se poate constata aceeași prăpastie între Jupitul lui Ligier Richier de la Bar-le-Duc și Sfântul Bartolomeu al lui Marco Ferrari d'Agrati de la Catedrala din Milano, care se înfășoară în pielea lui, răsucită ca o eșarfă în jurul gâtului.



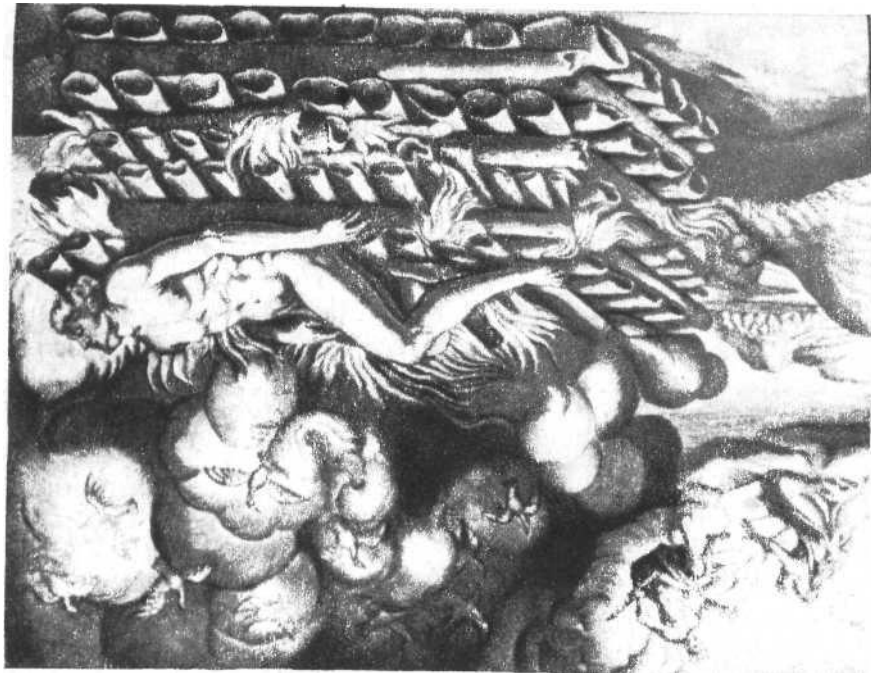
54. Bellange (c. 1615), Cele trei Morii lângă mormânt



55

56. Isaac Briot (1585 – 1670), Scylla schimbată în monstru
Isaac Briot (1585 – 1670), Jupiter și Europa



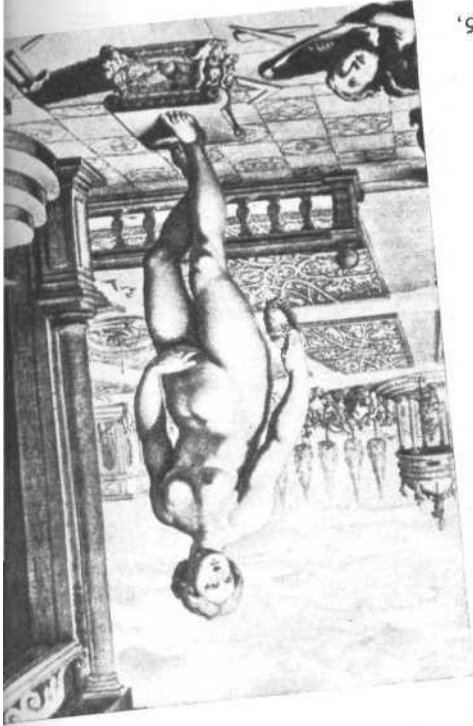


(99 lul «om)

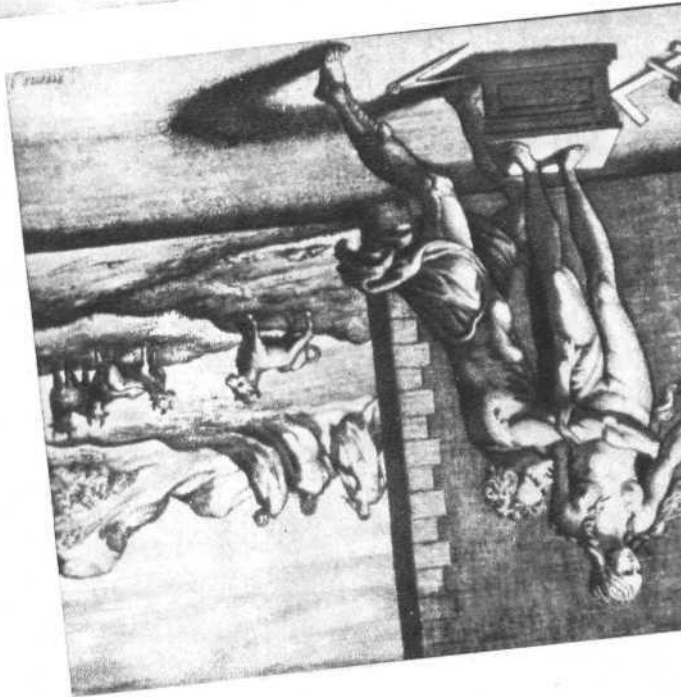
57. Isaac Briot (1585 – 1670), *Metamorfoza Arahnei*

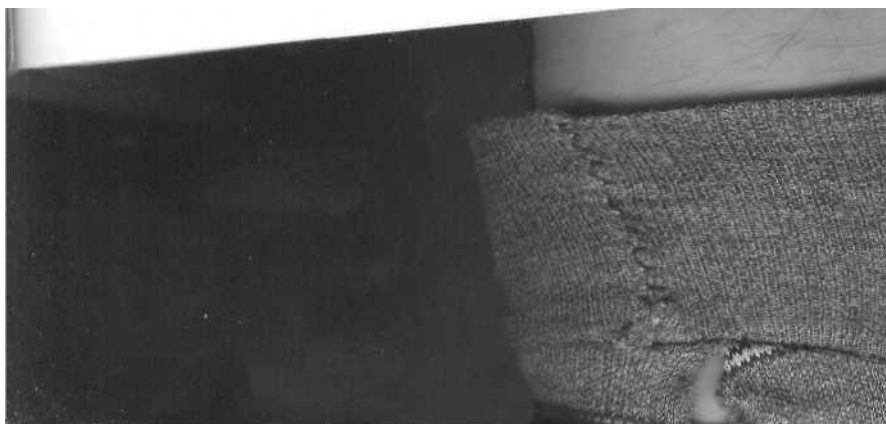


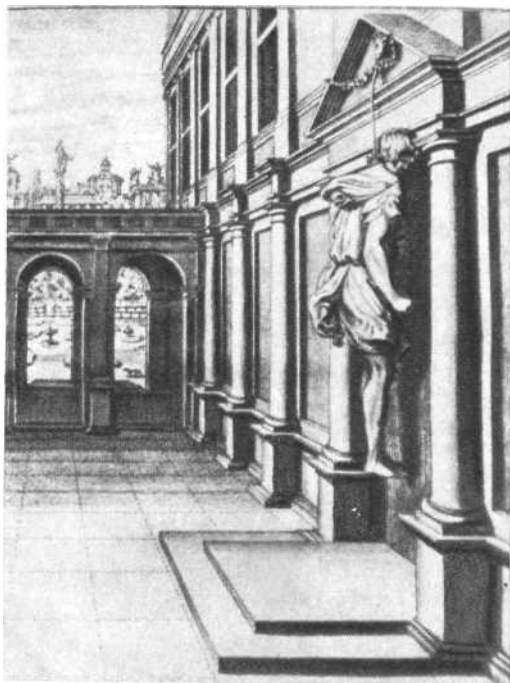
60. Tablouri din Templul Muzelor, 1655,
Pygmalion și Sinuciderea lui Iisus



9. Pygmalion
Firens, Metamorfozele lui

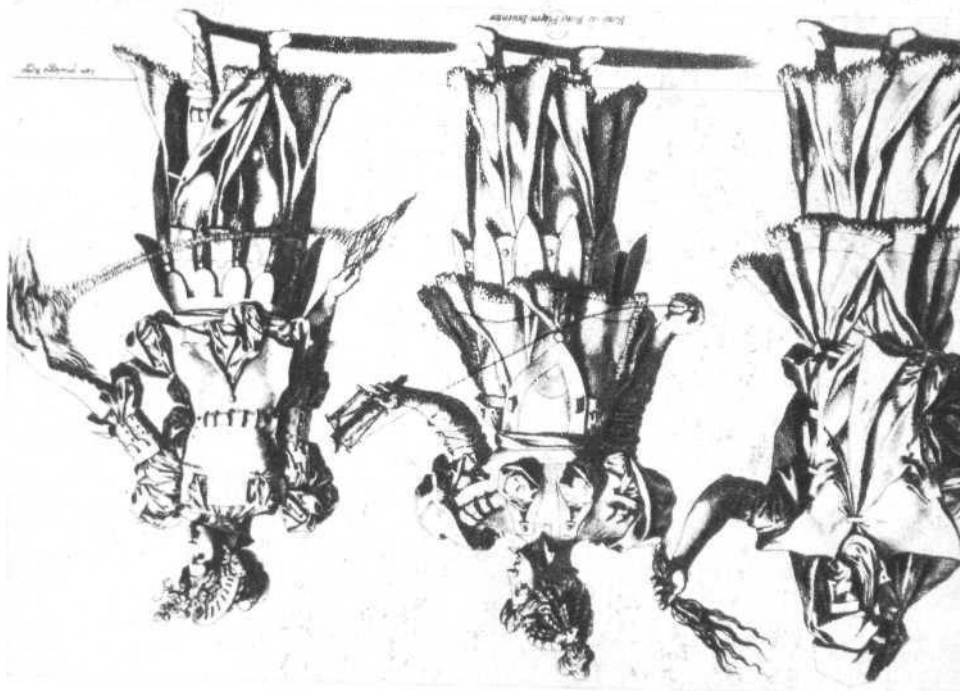




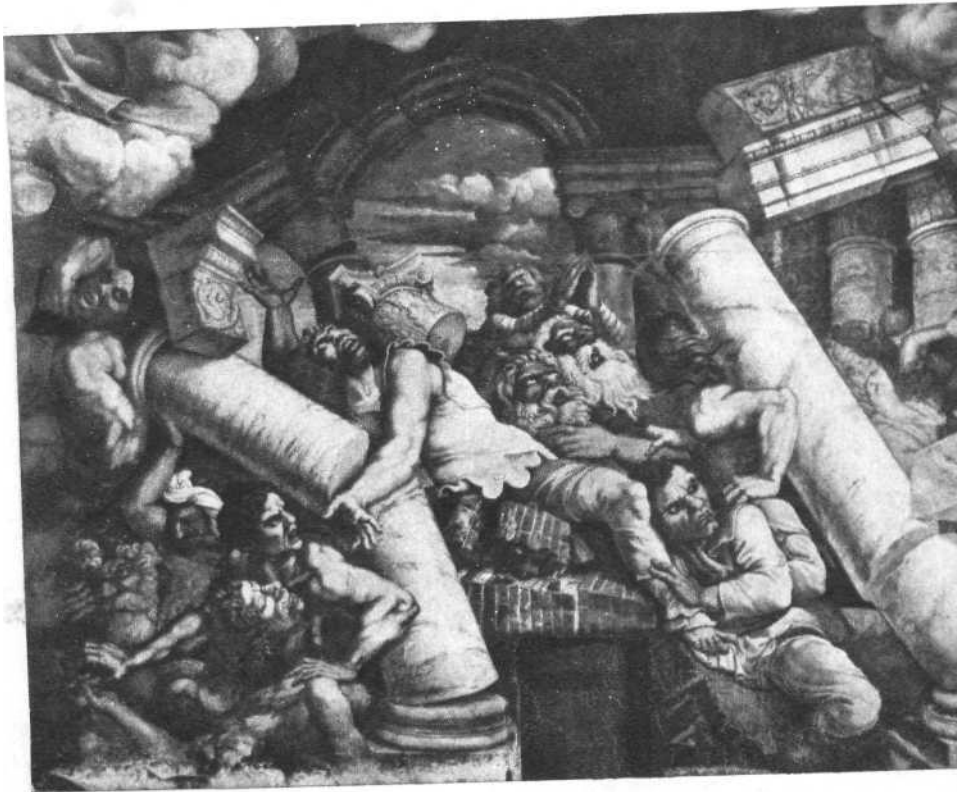


61. Jean Matheus, *Metamorfozele lui Ovidiu*, 1619, Sinuciderea lui Ifis uii

How to Buy Paper Books

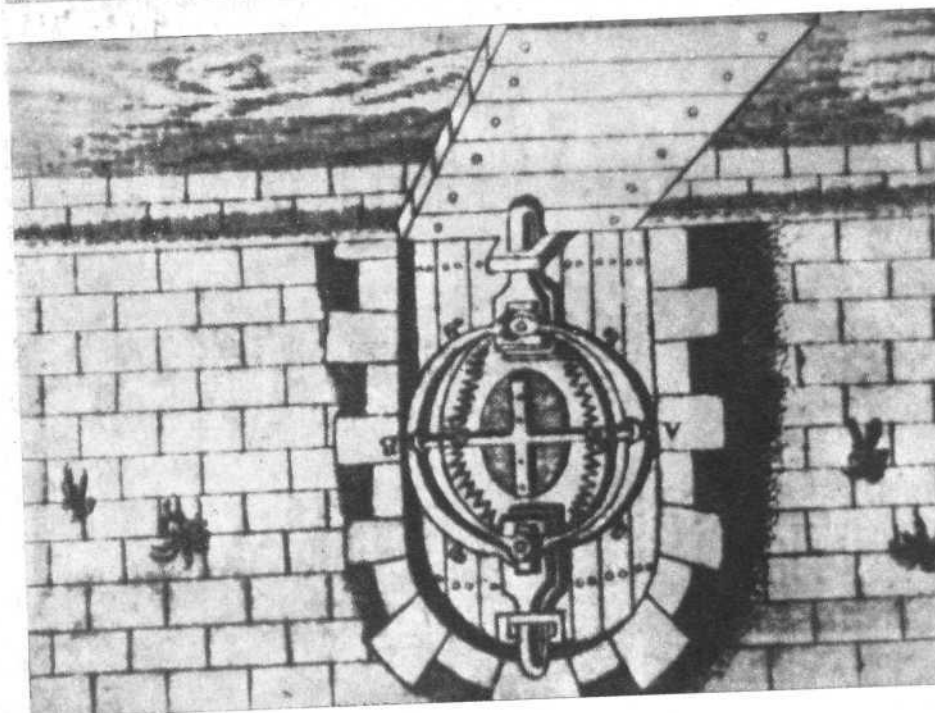
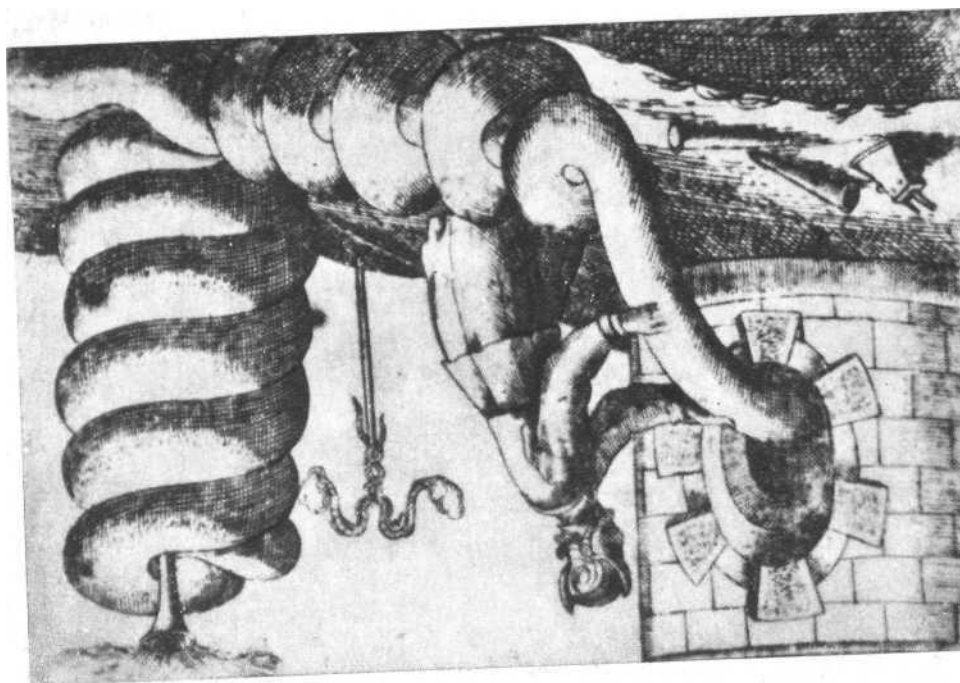






64. Jules Romain (1492 – 1546), Frescă din Sala gigantilor

65. Pirotehnia de Jean Appier zis și Hanzelet (1630). Mașini de război





Anvers 157S «"; „Italia
«Th. Bartolin, Anatomia Re/.

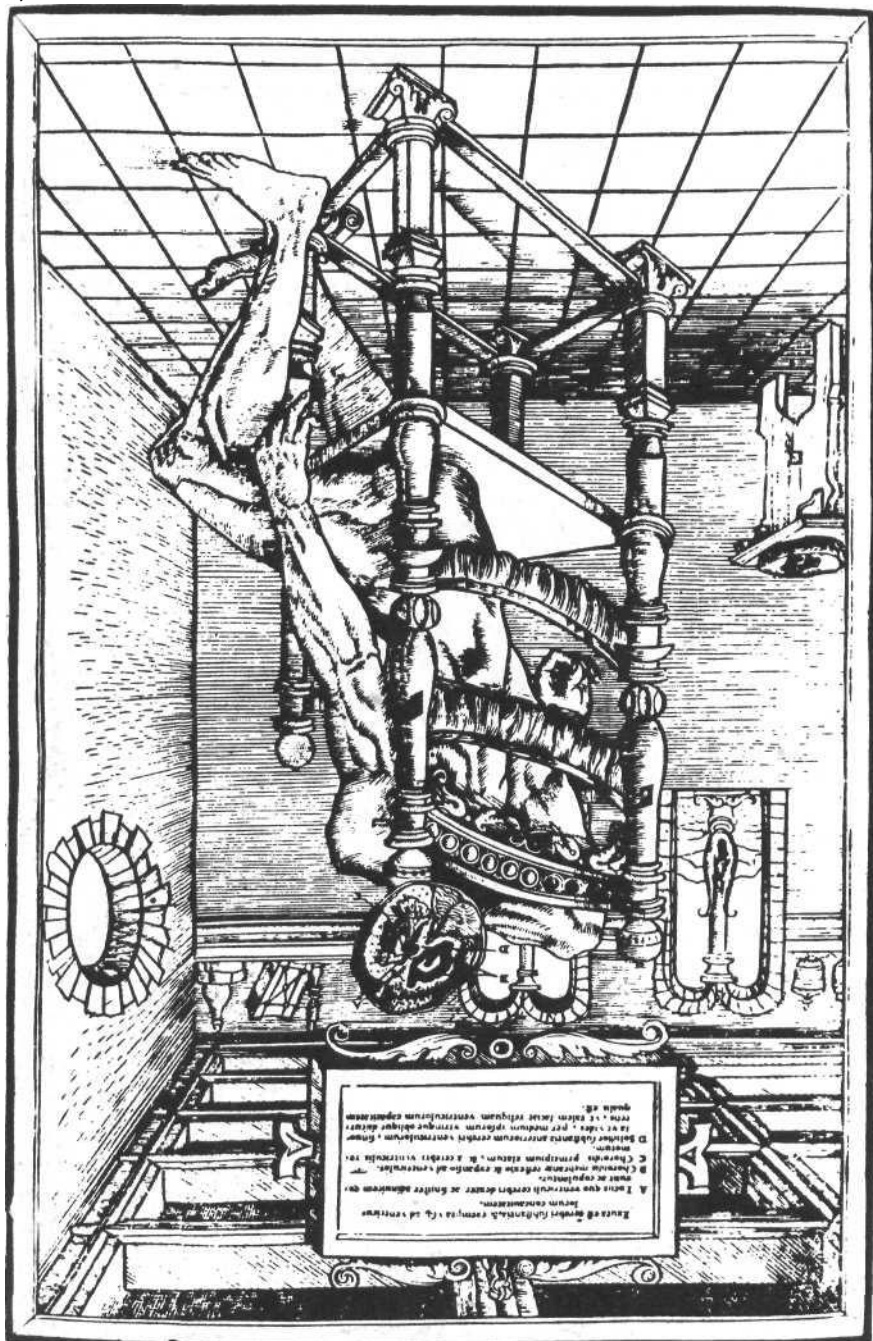
66. Gravuri de Ph. Galle după Stradanus
 : Vinătoare de
 , 1570 și Vinătoare de
 rațe sălbatice în China



67. Julius Casserius, *Tabulae tomicae*, 1527

AnaŃn anmr Mum. rirm /o", intriort:

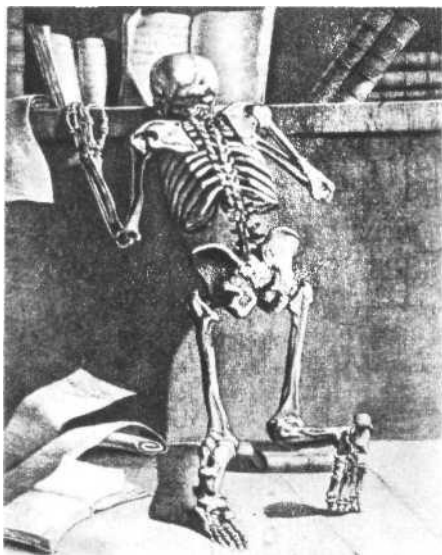




DE HUMANI CORPORIS FABRICA LIBER I. 109
 HVMANI COR- PORIS OSSIVM
 SIMPL COMPACTO- RVM ANTERIORI
 EX PAGIN EXPRES- SIO.



70. 71. André Vesale, *De humani corpori
 fabrica*, 1543, Scheletul plugar și Schelet
 meditind



72. Gamelin, *Tratat de osteologic*, 1779, *Schelet rugându-se*
I

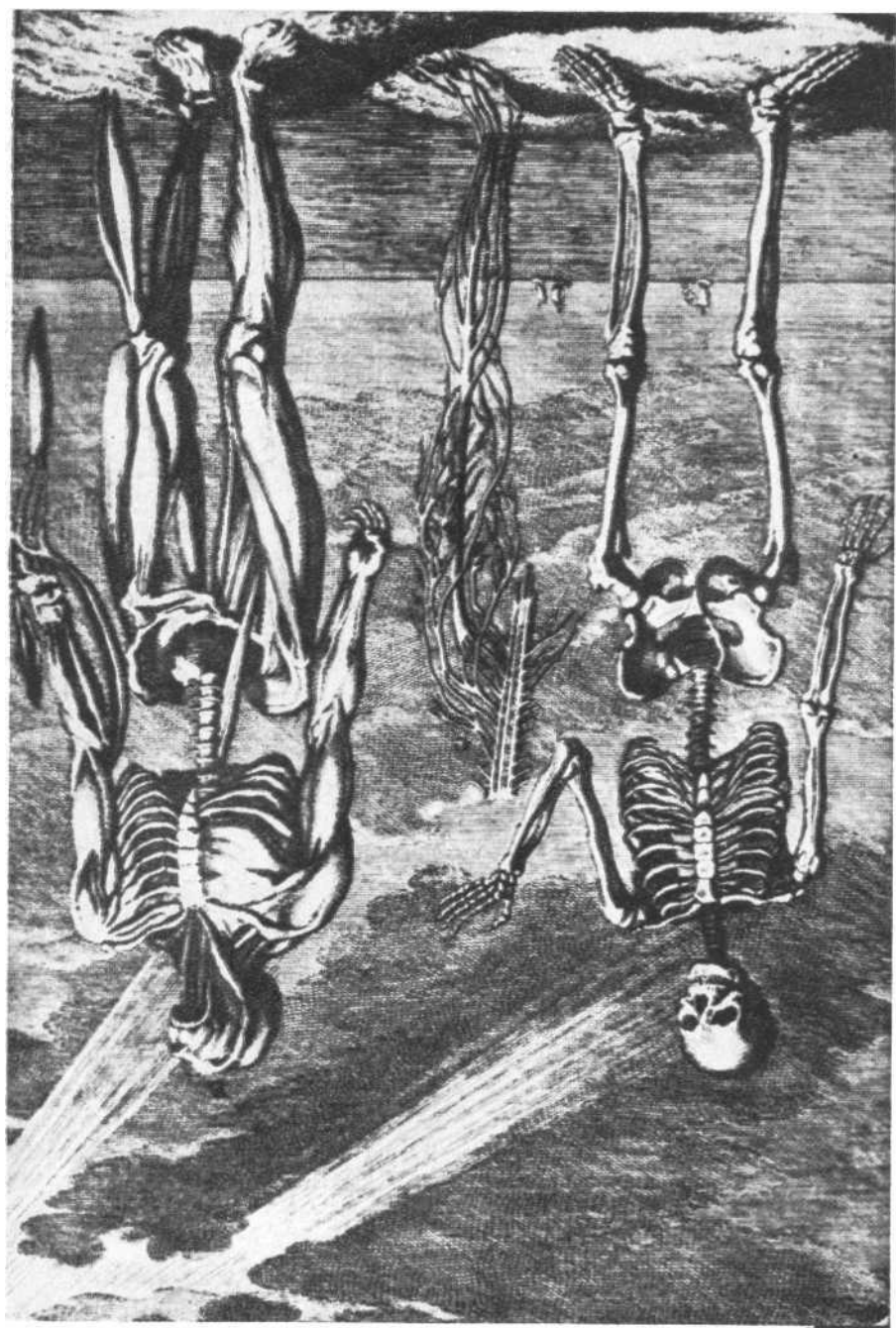
73. Albinus, *Musculorum Tabula*, 1747, *planșa I*

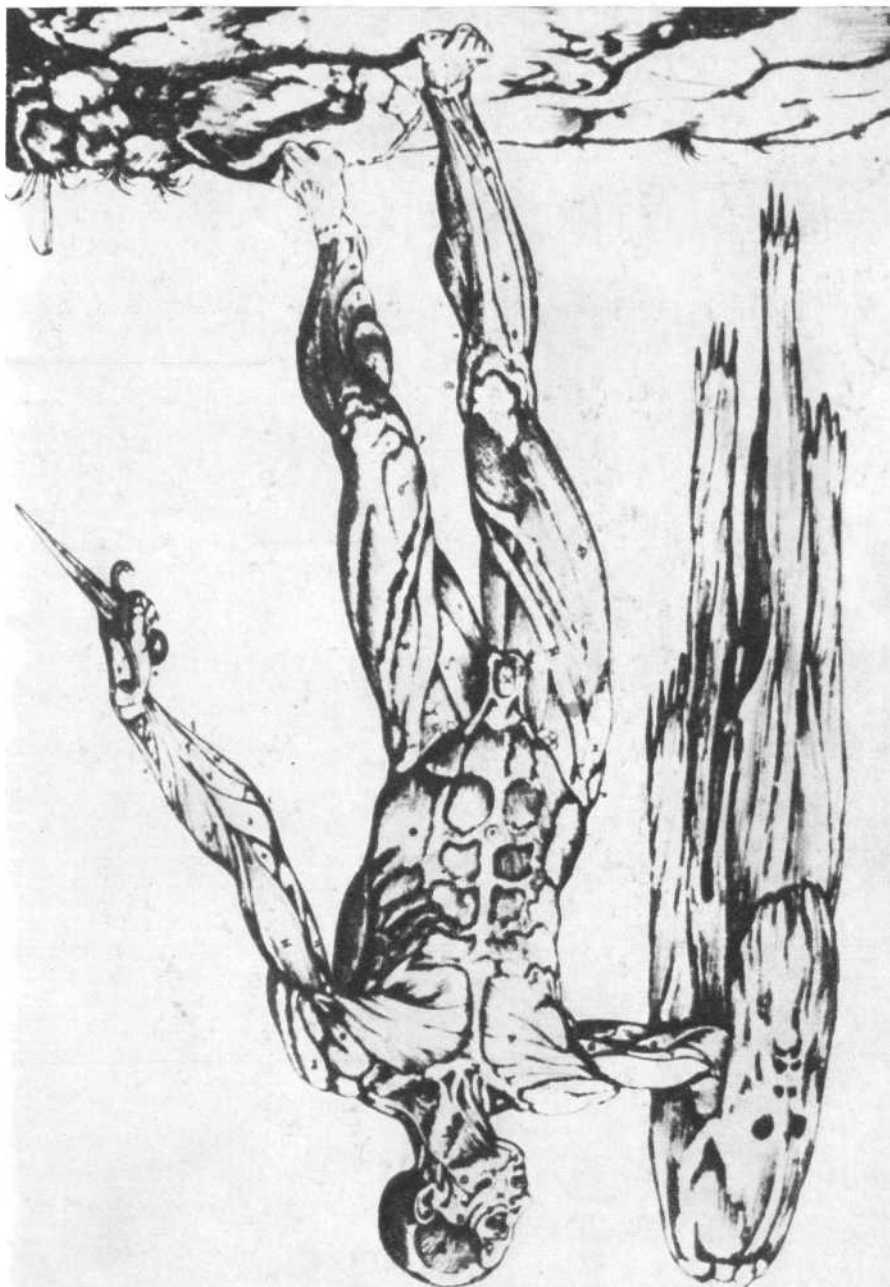


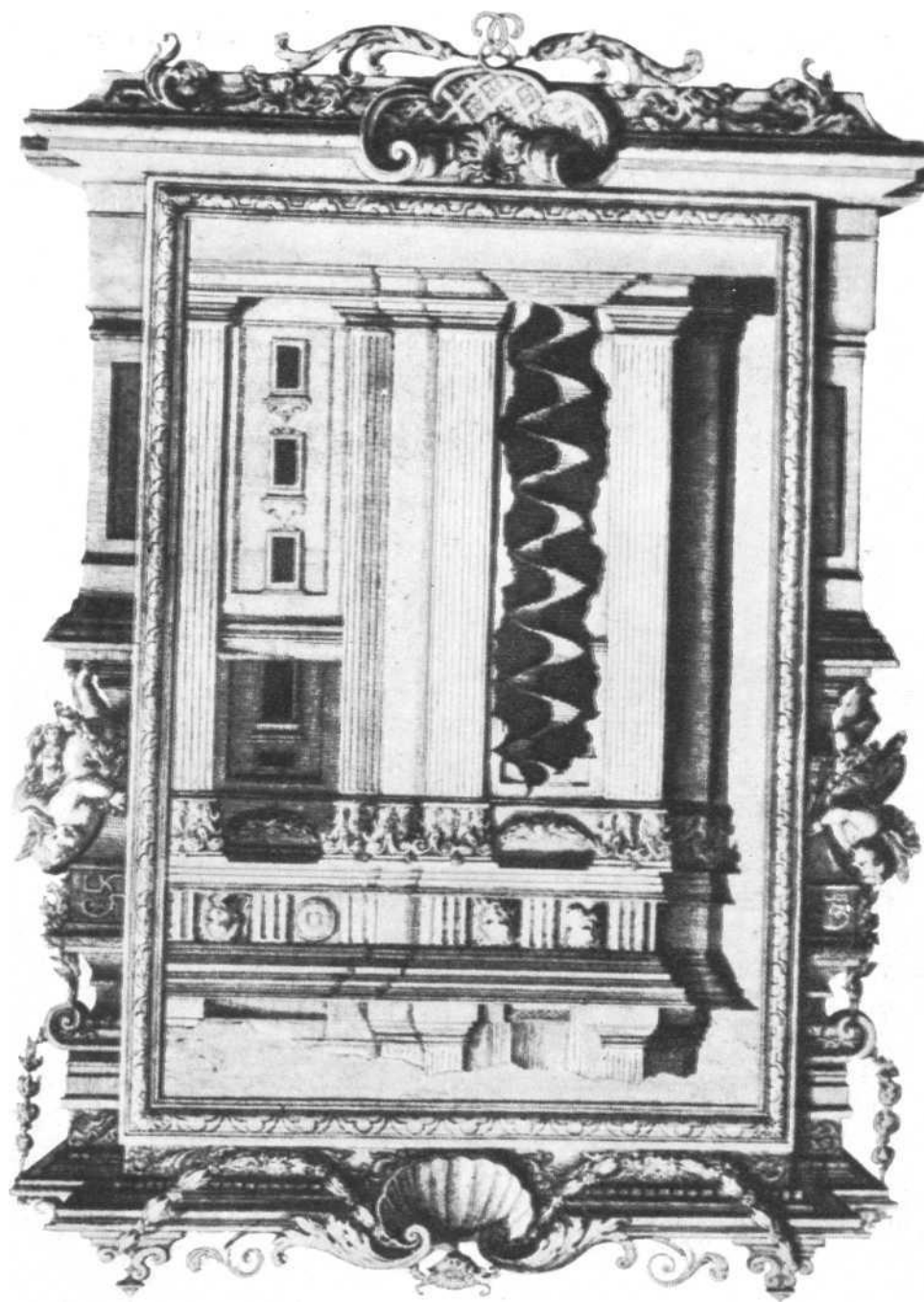
\j
v\nqvx \unxo\nămyi snmqjy - j



CZtl r

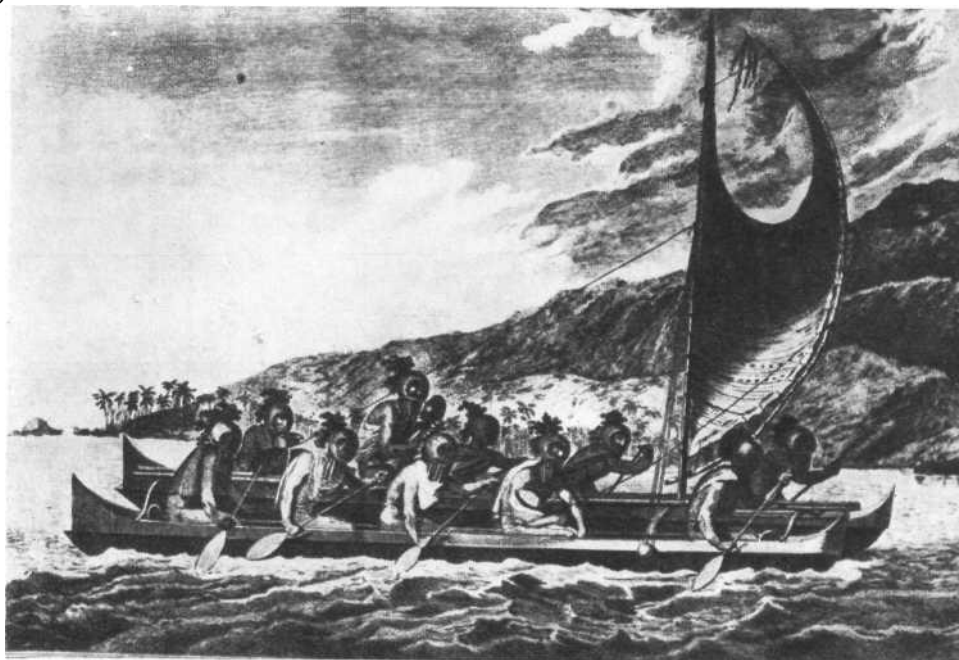








79. Călătorie în emisfera australă de Căpitanul Cook (Paris, 1778), Ceremonia doliului în Tahiti



80. A treia călătorie a lui Cook (Paris, 1785), Vislați mascați din insulele Sandwich le



unor tinere femei zâmbitoare, admirabil pieptănate și fardate, pentru a pune în lumină armonia ȣesuturilor corpurilor lor. Astfel de

contraste, pe care nicio necesitate didactică nu le poate justifica, îmbie spiritul la numeroase visări în care se contopesc în mod ciudat, fără nimic morbid, elemente macabre și voluptuoase. Această seninătate paradoxală conține fără îndoială miraculosul. Trebuie de altfel să mărturisim că el nu e durabil. Anumite planșe din Tratatul de osteologie și de miologie al lui Jacques Gamelin (Toulouse, 1779) amintesc încă de Vesale și de succesorii săi (planșele VIII, X, LXI etc), dar aportul original al autorului Apariția morții în sala de concert (planșa XXVI), în care niște schelete trag de rochiile unor femei elegante înspăimântate și Moartea intrând la cabaret (planșa XXIV), în care apariții de acest fel pun pe fugă bețivii și cartofoarii, are mai multă legătură cu avertismentele pioase ale evului mediu pe aceeași temă.

Am dat destule exemple. De altfel, majoritatea celorlalte ilustrații sunt sau înfiorătoare sau comice. Mai rămâne să ne întrebăm cum se face că în astfel de documente, prețioase datorită preciziei lor, răzbate mai mult adevărat mister decât în născocirile cele mai delirante ale unui Hieronymus Bosch. În ce mă privește, voi căuta din nou explicația în faptul că fantasticul perseverent nu e produs de un element exterior lumii umane: monștri eterocliți, faună infernală, năvala unor ființe demoniace, grotești sau sinistre. El se naște dintr-o contradicție, ținând de însăși natura vieții și care renaște, nici mai mult nici mai puțin decât aparența abolirii momentane, grație unei tulburătoare iluzii, a frontierei care o desparte de moarte.

Aceste schelete, acești jupuiți ne uluiesc pentru că se poartă ca niște oameni vii. Ei continuă să simtă, să se emoționeze, să se intereseze și să gândească. Se arată lacomi sau disprețuitori, serviabili, nepăsători sau curioși și, în acest caz, curioși față de ei înșiși și față de secretele propriului lor corp, pe care ard de nerăbdare să-l examineze și ei în clipa când îl dezvăluie altcuiva. Ei acordă o aparență de firesc imposibilului prin excelență. Dezinvoltura lor nedumerește în măsura în care ea nu ține seamă sau uită de rolul morții, pe care aceștia au tocmai misiunea s-o reprezinte. Se disecă pe ei înșiși cu răbdare și cu precauție, se disecă pe ei sau pe un alt pseudocadavru, complice, ca și ei, dornic să învețe ca și ei. Această vivisecție e executată cu eleganța și cu suplețea specifică vieții, în mijlocul unor peisaje senine, care aparțin totuși unui imperiu de neconceput, în acest univers nou, viața e îndărătnică, nepieritoare, la adăpost de orice suferință, de orice brutalitate. Nu e principiul acela firav pândit de toate primejdiile,

amenințat să fie definitiv distrus de orice fleac. Aici, orice corp, fără a pierde ceva, fără a renunța la cel mai neînsemnat privilegiu, se desparte de pielea, de carnea, de organele, de sângele său după bunul plac al fanteziei sale și în măsura în care consideră că e un lucru comod sau plăcut.

ATÂT DE ADEVĂRAT E CĂ FANTASTICUL ÎNSEAMNĂ O ÎNTRERUPERE A ORDINII RECUNOSCUTE, O NĂVALĂ A INADMISIBILULUI

Fit. 71

I

Fig. 75

Fig. 78 o

Fig. 78 b

ÎN SÂNUL INALTERABILEI LEGALITĂȚI COTIDIENE ȘI NU SUBSTITUIREA TOTALĂ A UNIVERSULUI EXCLUSIV MIRACULOS”.

În celelalte științe sau tehnici, preocupări înrudite ajung uneori la rezultate mai puțin tulburătoare poate, dar adesea și mai aberante. Astfel, un tratat german din secolul al XVII-lea, *Physica Sacra* de Johann Jacob Scheuchzer (4 volume, apărute la Augsburg și Ulm, 1723), pornește, pentru a răspândi știința timpului, de la versetele Bibliei. Pentru a justifica acel cunoaștere pe tine însuși al lui Socrate și al lui Iov (X, v. 8 – 12), gravorul înșiruie la marginea mării un schelet, un jupuit și arborele venelor din vechile tratate de anatomie. David se compară cu un purice (I Sam. XXIV, 15); iată în afară de Saul și de războinicii săi insecta și diversele sale organe, într-un peisaj muntos, ca să nu mai vorbim de o labă gigantică ce se întinde peste toată gravura. Să fie vorba oare de Leviatan (Isaia, XXVII, I), de o scară în spirală (I Regii, VI, 8), de o veveriță zburătoare (Isaia, II, 20), de inima umană (Ps. XXXIII, 15)? Artistul reprezintă un rechin disproporționat și cu ochii holbați, care iese din apa unui golf liniștit și un altul, pe care-l atârână de rama compoziției sale; desenează scara cea mai bizară, cea mai inutilă, cea mai inutilizabilă, pe care o zărim prin spărtura zidului unui templu teatral; născocoște un animal uriaș care seamănă cu un liliac, cu o vulpe și cu o focă, un animal cu mâini aproape omenesti, care, agățat de un fel de cearșaf, zboară deasupra unui peisaj de stânci, de păduri și de peșteri; reprezintă o casă în flăcări și o mulțime dezordonată care se agită ca să stingă incendiul cu găleți, hârdaie, coșuri, lănci, scări, totul fiind înconjurat de mușchi, de zdrențe

de mușchi, de mucoase și de valve, sub pretext că inima joacă față de sânge rolul unei pompe aspiratoare-respingătoare. Biblia pomenește (Numerele XXIV, 9) de un leu adormit: într-o onirică pădure de palmieri, noaptea, niște fiare gigantice, culcate pe spate își înalță spre stele labele îndoite. În sfârșit, pentru a ne convinge că omul s-a născut din noroi, o ramă, alcătuită din progresia conștiincios numerotată a unor embrioni macrocefali și a unor schelete de fetoși, înconjură un lac în care se zbeugue o faună variată (măgăruși sălbatici, egrete și lebede) și în care o Evă, mai curând surprinsă decât dispusă să accepte, mult mai mică decât cel mai mare dintre fetoși, e fecundată de o rază cerească. Cel mai mare dintre schelete șterge din orbitele lui goale lacrimi absente cu un fel de pleură bogat irigată de vase sanguine. Cel mai mic dintre ele ține în mod inexplicabil cu mâna stângă trei bile de proporții egale, atârinate de niște fire.

La primă vedere, fiecare din aceste tablouri e înfiorător. Dar misterul se risipește numaidecât după ce am înțeles scopul autorului și, ca să zic așa, regula jocului: e vorba să alegem un citat biblic care să conțină cuvântul cheie, apoi să gravăm scena evocată în cartea sfântă, sau orice altă scenă la care eventual să poată face aluzie termenul ales, în sfârșit, să încadrăm imaginea îmbogățind-o cu generozitate, cu figurile didactice cele mai potrivite. Nici la artiștii dornici de a fi exacti și compleți (J.A. Fridrich, G.D. Heumann, J.G. Pintz, H. Sperling etc), nici la cei care utilizau, cred, lucrarea ca pe un fel de enciclopedie hazlie, v...

h n-a existat vreo intenție sau vreo urmă de fantastic: acesta apare abia azi, când trebuie să facem efort pentru a înțelege o metodă așa de trăsnetă.

Cât despre relatările unor expediții în țări depărtate, ilustratorii care lucrau din auzite după niște informații ce denaturau adevărul, ne-au lăsat documente de o izbitoare extravagantă. Într-o apologie a lucrărilor părintelui Athanase Kircher **I**, întocmită de Gioseffo Petrucci, vedem când oameni cu capete de cai cufundați în discuții savante, când un pescar omorând pe la spate un personaj hibrid, aproape omenesc, deși are cap de morsă și coadă de pește. Mai bine de un secol după aceea, lucrarea înlocuiește cu cinste acel de Monstris al lui Ulysse Aldrovandi, în care o gravură înfățișa o selenită culcată într-un coș mare, dând naștere la mai multe ouă, în timp ce un nou născut spârgea coaja oului pe care femeia îl ținea în mână. În 1678 apare la Londra o

descriere ilustrată a animalelor cu patru picioare întocmită de doctorul John Johnston.² În afară de un zgriptor, ea conține nu mai puțin de opt efigii separate a diverse specii cunoscute de inorogi. Câteva cuvinte ne dau de bănuir că autorul nu e pe deplin convins de existența reală în natură a unor astfel de animale, totuși el se conformează tradiției și reproduce autoritățile în materie.

Tot astfel riturile, măștile și ceremoniile religioase ale populațiilor întâlnite de primii exploratori se prezintă uneori cu o aparență de fapt fantastică, la care însă, fantezia gravorului n-a contribuit sau a contribuit prea puțin. Nu vreau altă dovadă în afară de două planșe executate de Benard, care ilustrează Călătoriile căpitanului Cook.

Prima, lunguiață și panoramică, reprezintă o schelă înaltă prevăzută cu un acoperiș de fibre uscate, unde odihnește mortul. La picioarele acestui edificiu sumar, o femeie înălăcrămată își șterge ochii cu poalele mantiei, ridicând o mână spre cer pentru a-l lua drept martor al durerii sale. E îmbrăcată și pieptănată ca o femeie greacă din antichitate. Lângă ea, un bărbat e culcat pe burtă și-și ține capul în mâini. Ne gândim la vreo Ifigenie răătăcită sub tropicele a căror vegetație feerică alcătuiesc cadrul somptuos al scenei. În dreapta, ieșind dintr-o alee de copaci, sub frunzișul celui mai înalt palmier și sub frunzele lungi și zdrențuite ale unui banan, apare un personaj uriaș, al cărui cap fără chip e înconjurat de raze strânse, alcătuite fără îndoială din trestii juxtapuse una lângă alta, pentru a alcătui o imensă aureolă. Lângă el, un bărbat gol, al cărui contur se desprinde vag pe fundal, îi ajunge abia până la centură. E vorba, fără îndoială, de un conducător al doliului, care pare gigantic din cauza picioroangelor. S-ar zice că nu are nici brațe: dar semicercul mare și negru, care le ține locul, înalță de o parte și de alta a ceea ce ar trebui să-i fie fața, două pete albe și luminoase. Apariția înaintea cu pași lenți și perechea amărâtă n-a zărit-o încă. Cunoscut puține imagini care să transmită o impresie de groază supranaturală atât de intensă.

Fie. 79

1 Prodroomo apologetico alli studii Chircheriani, Amsterdam, 1677, p. 95 și 142.

2 A Description of the nature of Four-Footed Beast, Londra, 1678. Găsim inorogi în planșele X, XI, XII. Un zgriptor se află la planșa XLIX.

Fig. 80

Fig. 81

Celălalt document reprezintă o pirogă dublă din insulele Sandwich, cu niște oameni mascați care vâslesc în cadență. Cu ajutorul unei pânze, piroga înaintează repede de-a lungul unui mal stâncos. În contradicție cu indicația dată de titlu, vâslașii poartă mai curând coifuri și nu măști, sau la drept vorbind, un fel de cagule opace și țepene, ciudat împodobite cu frunze la partea superioară, în cele mai multe cazuri, aceste coifuri dezvăluie chipul care pare închis în interiorul unei sfere scobite, dar sunt întregite uneori de un fel de grilaj convex, întrerupt la nivelul bărbiei, în locul unde sfera se închide din nou, ivindu-se apoi iar și coborând până la jumătatea bustului. În realitate, sunt niște calebase golite de miez și prevăzute în față cu bucăți înguste și paralele de stofă. Ele amintesc de anumite coifuri medievale cu gratii sau mai curând de căștile scafandrilor. Cook mărturisește că nu știe când anume puteau sau trebuiau să fie purtate. Prin urmare, e puțin probabil că se va afla vreodată ce misiune fusese încredințată vâslașilor cu chipurile acoperite și nici încotro se îndreptau cu atâta grabă pe întinsul mării însorite. Dacă ar fi fost înarmați, ne-am fi gândit imediat la cine știe ce sinistă expediție punitivă. Unul din ei ține în brațe un idol. Se îndreaptă, oare, acești oameni spre un loc ferit pentru a celebra o ceremonie tainică? Gravorul, care n-avea firește la dispoziție pentru desenul său decât informațiile căpătate de la Cook, nu știa nici el despre ce era vorba. Ca oricine, n-a putut decât să bănuiască sensul scenei pe care o executa, și care lăsa imaginației lui tot atâta libertate cât și imaginației noastre.

Ultimul meu exemplu va fi reprezentarea unei mine de sare de la Marbury, lângă Northwich, în Anglia, reprezentare pe care am găsit-o într-o carte germană pentru tineret, intitulată *Museum der Naturgeschichte und Schopfungswunder*, apărută la Glatz, fără dată. Ținând, însă, seama de caracterele tipografice, trebuie să fi fost în jurul lui 1810. În 1946, am dat întâmplător peste un volum desperech.at din această lucrare, vulgară, având oarecum un caracter de popularizare. L-am găsit la un anticar din Berlin, care pe vremea aceea era mai mult decât pe trei sferturi în ruină. L-am răsfoit cu un sentiment de fericită surprindere: era plin de minuni naive. Menționez doar această ilustrație a unei mine de sare, care e tot ce poate fi mai neasemănător cu o mină, de indiferent ce și indiferent de ideea ce-și face cineva

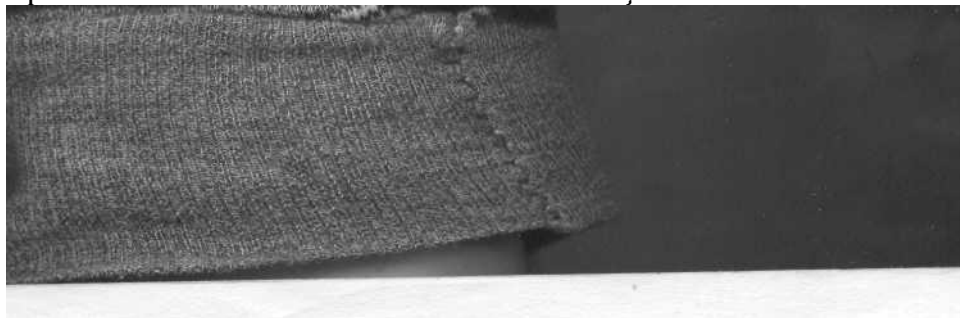
despre ea. E drept că în aceeași situație se află și nemaipomenita Mină de diamante de Maso da San Friano de la Palazzo Vecchio din Florența.

La prima vedere zărim un ținut mare și sinistru, pe înnoptate sau poate chiar după căderea nopții; opt coloane uriașe, negre ca cerneala, se înalță scânteietoare pe fondul de întuneric ceva mai palid. Cubice și neregulate, ele seamănă cu niște grinzi de abanos tăiate pătrat, dar grosolan. Niciun acoperiș, niciun tavan nu pare să se sprijine pe aceste coloane, care se pierd în înalțuri ca niște menhire geometrice. În centru, trei personaje elegante cu redingotă sau cu jachetă roșie sau albastră, cu pălării frumoase, sunt adunate în jurul unei nacele de răchită cu spații libere între nuiele și cu o tijă rigidă, lungă, ce se prelungește până la un oval alb, a cărui prezență e inexplicabilă în mijlocul întinderii întunecoase, ca o butonieră pe cerul nopții. Mai încolo, niște balustrade înșiruite una după alta”, la nesfârșit, se aștern la picioarele unor coline blânde, de formă nehotărâtă, care licăresc slab la orizont, printre ele agitându-se siluete minuscule. Rever-berarea acestei licăriri, în absența unui focar vizibil în stare s-o producă, stârnește curiozitatea. Spațiul respirabil e în întregime acoperit de niște pătrățele mărunte amintind de țesătura unei pânze.

Coloanele imense aruncă umbre violete, a căror nuanță de culoarea prunei nu se deosebea la început pe solul negru. În fața nacelei unde pământul se luminează brusc, vedem că pare acoperit de linii asemenea unor urme de viermi, ca suprafața unor madrepori ale căror meandre sunt anormal de sinuoase și de tremurate. Încă o dată trebuie să ne întrebăm de unde vine lumina aceea difuză. Nu încapă îndoială că țâșnește din deschiderea centrală suspendată în spațiul vid care, în consecință, nu e cerul. Și iată că trebuie să reconsiderăm totul. De fapt, primei viziuni i se substituie treptat o alta. E adevărat că pe coloane se sprijină o boltă. N-o vedem, e drept, dar trebuie neapărat să fie acolo, din moment ce reflexul, și așa lipsit de strălucire, care luminează cu zgârcenie lumea aceea nenorocită, n-ar putea pătrunde decât prin gaura circulară deschisă în grosimea scoarței. Ținutul cu balustrade și cu unduiri de teren, e în întregime acoperit, deși se întinde la nesfârșit. E o peșteră uriașă, care comunică cu lumea din afară numai printr-un puț ombilical. Pretinsa tijă e de fapt un cablu destinat să manevreze fragila nacelă, care nu-i altceva decât un ascensor. Tulburarea noastră e provocată de dimensiunile uriașe ale subteranului, a cărui întindere coincide cu imensa suprafață externă.

Niciun zid, mai mult chiar niciun tavan, nu ne oprește privirea. Cine intră aici nu știe dacă se află sub bolta solidă a unei case ori sub bolta impalpabilă și nelimitată a firmamentului. Atunci se naște ideea și ea dă vigoare acestei gravuri uriașe, concentrice, în care lumina zgârcită, în stare să ajungă până la ele, luminează veșnic săli înalte, fără ziduri, care se prelungesc pe nesimțite, alcătuind esplanade, pajiști, coline, pustii sau suprafața însăși a planetei. De fiecare dată, ceea ce înseamnă spațiu în aer liber pentru sfera mai apropiată de centru, este de fapt o peșteră pentru cea care o învăluie și pe ea.

În felul acesta, lucrări tehnice, documentare sau științifice se întrec în a oferi ilustrații, care în căutarea realului, se izbesc de fantastic. Ele invită și mai mult spre visare, ridică un număr și mai mare de probleme, surprind și neliniștesc mai mult decât operele, în care artistul speculează intenționat sentimentul de mister pentru a cărui producere le destinează. Și de data asta, fantasticul născut, nu din intenția deliberată de a dezorienta, ci părând că se desprinde din operă, dacă nu fără știința, în orice caz fără voia autorului, se dovedește a fi, când e pus la încercare, cel mai convingător. În acest caz, ghicim că nu-i un capriciu și nicio stratagemă, ci doar că e credincios naturii sale esențiale de a orienta spiritul spre realități încă necunoscute și numai presimțite. Iată de ce, după mine, fantasticul se exprimă cu o energie și cu o nevinovăție la fel de nestrămutate în aceste opere în care artistul a căutat cu multă trudă și îndrăz



neală să redea doar imtgini plauzibile, pe care ar fi fost consternat să le știe aberante.

Există astfel un fantastic de conjectură și de investigație care dispare odată cu progresele cunoașterii pozitive dar care, la început a ținut de ea, asemenea unor antene, asemenea unui ferment. Se cuvine să rezervăm un loc unor iepure, în care, împotriva voinței autorilor lor,

domeniul imaginar ocupă mai mult spațiu decât realul, astfel încât azi, ele ne informează în special asupra imaginației.

FERTILITATEA AMBIGUITĂȚII

Există un univers, universul aspirațiilor confuze ale sufletului, ale poftelor și dezamăgirilor sale, pe care un întuneric de nepătruns îl apără de primejdia resorbirii. Nici cuvintele, nici imaginile nu pot încercui precis aceste realități interioare, care n-au nici formă nici stabilitate, care sfidează orice descriere și orice desen. În fața lor, suntem obligați să recurgem la perifrază. Pentru a le cunoaște mai intim și pentru a provoca și altora sentimente de nostalgie față de ele, trebuie să folosim o limbă intermediară și o modalitate de cunoaștere, care în mai mare măsură decât cea expusă corintienilor de Apostolul Pavel, merită să fie definită drept viziunea unei enigme reflectată într-o oglindă. *, în această împrejurare, atât arta fantastică cât și poezia dau naștere unei [fertilități a ambiguității, în care aș fi ispitit să deslușesc adevărata lor vocație. De altfel, ele nu propun decât un drum indirect pentru domesticirea a ceea ce scapă în mod firesc limbajului și reprezentării. Dar nicio altă cale nu-i posibilă. Culme a nefericirii, în acest domeniu orice impostură e la îndemână, e ispititoare, e plăcută chiar. Ea dă naștere la aceeași încântare pe care o produceau lamele colorate ale lanternei magice la începuturile apariției sale. N-am intenția să neg că ar avea farmec. Totuși, misterul grav și autentic rămâne mai departe nu cel fabricat pe de-a întregul de cineva care a vrut să se distreze și pe care trebuie să-l accepți fiindcă nu-l poți înlătura. El ia cu asalt uneori anumite sensibilități ascuțite, neliniștind din timp în timp și pe celelalte. Există artiști care încearcă să întindă curse invizibilului și care, după exemplul poezilor, ar vrea să-l silească să-și trădeze o parte din secrete. Ei speră că va lăsa o urmă în operele lor, că-și va reflecta în ele mușenia. Nu cred că doar întâmplător și unii și alții se exprimă în acest caz prin ceea ce, în ambele eventualități, poartă numele de imagini.

În frază ca și pe pânză, numai imaginile „adică o modalitate apropiată, fictivă, metaforică de expresie, pot satisface, de bine de rău, o ambiție atât de greu de apărut. Acest gen de imagini se situează chiar în inima fantasticului, la jumătate

1 ICor., XIII, 12; Per speculum în aenigmate.

drum între ceea ce am numit uneori imagini infinite și imagini împiedicate... Primele se străduiesc din principiu să înfățișeze

incoherența și resping dintr-o idee preconcepută orice semnificație. Celelalte traduc texte precise prin simboluri, pe care un dicționar apropiat ne permite să le reconvertim, unul câte unul, în vorbirea corespunzătoare. Ele sunt imagini închise, misterioase doar din întâmplare, pentru că li s-a pierdut cheia sau pentru că această cheie nu mai are importanță. La origine, ele nu conțineau niciun mister. Dar nu există mai mult mister nici în acele imagini nesfârșite, prea desfășurate, plăsmuite doar pentru a surprinde și care-și greșesc curând ținta. Cum să fii surprins cu folos și cum să persiste această surprindere, dacă ești prevenit că zguduirea, pe care autorul dorea s-o provoace era tot ce-l interesa să obțină? Admit că a obținut ce dorea, dar sunt convins că în acțiunea lui limitată nu rămâne niciun loc pentru mister.

Din fericire, această acțiune nu-i niciodată pură. Căci pictorul nu se poate împiedica să introducă în ea, uneori fără să știe, câte un reper, care trădează din partea lui o predilecție semnificativă. Deoarece dorința lui de a dezorienta e mult mai puternică decât această involuntară mărturisire, e fatal ca indicația pe care o dă să se piardă și să fie falsificată. Dacă ea se repetă totuși, dacă dă impresia că se combină cu altele, uneori încep să se desprindă de pe fundalul de nonsens organizat, elemente mai puțin arbitrare având o coerență ascunsă. Aceste semnale împrăștiate dau imaginilor infinite posibilitatea de a conține un mesaj depărtat și le înrudesce cu imaginile metaforice, despre care am vorbit în altă parte și pe care le-aș fi putut considera tot atât de bine drept conjecturale și aluzive. În cele din urmă, prefer să le numesc analoge, (sau mai curând analogice, dacă aș fi sigur că astfel înlesnesc accesul spre o realitate superioară), pentru că dacă au vreo valoare, sau măcar eficacitate, aceasta se sprijină pe o rețea de concordanțe și de exclusive, de interferențe multiple, de corespondențe de la registru la registru, care, în acest imperiu al alegoriei, țin locul luminii puternice a cunoașterii analitice.

Ireductibilul care se constată în poezie nu e de altă natură și nu se prevalează! e un privilegiu diferit. Uneori, descoperim această înrulare nu numai în metodă i în frază, ci și în conținut. Astfel, pentru interpretarea sonetelor Himerele, js-a recurs la ajutorul unei chei de alchimie. Nu neg realitatea sau verosimilul! eventual al relațiilor precise ce au putut fi descoperite între aceste poeme și o simbolistică dată uitării. Se poate, într-adevăr, ca Nerval să-și fi împrumutat de la

ea efectele. Dar cred că importanța acestor apropieri e minoră: asemănarea esențială constă în apelul paralel la un univers emblematic, cu multiple echivalențe, heteroclit și coerent în același timp. El e populat de zei, de regi și de eroi, care răspund provocărilor destinului sau ale împrejurărilor prin acțiuni solemne, metaforice, al căror sens literal ne trimite doar la realități absente și, poate, inexprimabile.

Nu cred că Nerval (el însuși dă de înțeles acest lucru), a acordat o semnificație anumită sonetelor sale, ceea ce ar însemna să afirmăm că s-a mulțumit să deghizeze un discurs străveziu; e și mai îndoielnic însă, că le-a scris la întâmplare, silindu-se doar să le ferească de dizgrația inteligibilității. Presupun, mai curând, că nu era prea lămurit asupra celor ce voia să comunice și că a recurs la un labirint de alegorii, convingându-se pe sine însuși că fiecare putea să descopere în ele ce-i trebuia, cu condiția să fie ademenit de coerența subterană a unei rețele de imagini nedumeritoare. Această coerență e, poate, o înșelătorie și nu duce nicăieri. Dar chiar și în acest caz, faptul că e coerență și că traduce sau anunță o ordine, înseamnă că nu în zbt Sar am rătăcit pe drumurile descoperirii sale. Această efervescență a spiritului în căutarea unui secret, la care nu are acces, izbutește totuși să dezvolte în el o agilitate și o sensibilitate ale căror forțe și bucurii vor continua să-i aparțină. Ce altă binefacere, dacă nu o asemenea îmbogățire, putem aștepta de la o artă?

Anumite lucrări în proză au același țel. Genul Marchen, caracteristic pentru literatura romantică germană, țese o urzeală de simboluri împrumutate, ca în cazul Șarpelui verde al lui Goethe, vreunei tradiții inițiatice sau sunt, în orice caz, în mod frecvent interpretate astfel. Povestirea lui Raymond Roussel intitulată *Locus Solus* dă un exemplu de enigme fără cheie. Un mister meticulos se ramifică pe parcursul ei și cristalizează pe rând, în timp ce în interiorul inexplicabilului însuși se afirmă o unitate care salvează nenumărate elemente sistematic insolite de învinuirea de arbitrar.

De curând, Olivier de Magny a subliniat în mod energic și binevenit că principala fascinație pe care asemenea opere au privilegiul s-o exercite, se explică tocmai prin coerența ce trădează: «*Locus Solus*, scrie el, se înalță în fața întrebărilor cititorului, monument hieroglific închis asupra lui însuși, fiecare parte, fiecare amănunt al lui trimițându-ne la un alt detaliu al circomvoluțiunilor și

dedalurilor intime ale fabuloasei sale zidării; și, totuși, strălucirea ciudată răspândită de monument arată că e cristalin și ne îngăduie să deducem prezența semnificațiilor ascunse în interiorul scânteietoarei enigme. Enigmă scânteietoare și, mai ales, enigmă coerentă, indefinit prismatică. Fiecare din uluitoarele descoperiri, pe care Roussel le propune lecturii noastre, începând cu domnișoara zburătoare, care-și compune bucată cu bucată mozaicul din Cavalerul moțând într-o criptă întunecată, până la diamantul gigantic în care înoată dansatoarea cu păr muzical sau vitrina uriașă, în care leșuri intacte joacă scena capitală a existenței lor umane, fiecare, deci, din aceste mașini, e autoarea unor corespondențe exorbitante; fiecare e o punere în legătură a unor cauze și efecte aparent separate între ele de o distanță astronomică, rețeaua unor influențe pe care le exercită unele asupra altora elementele cele mai eteroclite, articularea unui sistem de complicități, de reacții și de consecințe stabilite și legate între ele de la zenit la nadir în teatrul materiei, pe scurt, fiecare din aceste mașini e analiza obiectivă a unei analogii imposibile și, totuși, flagrante. Atâtea descrieri minuțioase în deliranta lor complexitate și urmate de fiecare dată de o demonstrare a funcționării obiectului descris, de explicația originii sale, a rostului său și a aluziilor la diferitele straturi ale unui trecut istoric sau legendar, pe care le implică, ne fac să pătrundem în perspectivele unei coeziuni fantastice, pe care o simțim inteligibilă, dar al cărei sens se ascunde la apropierea noastră, lăsându'ne ca pe niște călători rătăciți în centrul unui labirint de presupuneri, captivi în inima unui univers problematic.»

Am ținut să citez în întregime această analiză căci mi se pare că ar putea* tot atât de bine să se aplice unor ansambluri de imagini. N-ar trebui să tăiem prea mult din ea – doar aluziile speciale la cartea lui Roussel – ca să pară mai curând a descrie seria închisorilor lui Piranesi, cetățile pustii pictate de Chirico în preajma lui 1925 sau altă lume, închisă și enigmatică totodată, populată de ființe și de obiecte ciudate, a căror geometrie latentă se supune unor legi necunoscute, deși vag perceptibile. În mod invariabil, misterul izvorăște în aceeași măsură dintr-o ordine bănuită, cât și din demența aparentă, pe care o organizează. Asta tocmai fiindcă dă de bănuit că această demență e doar aparentă și că nedumeritorul joc de șah – tabla și piesele – folosesc pentru un joc ale cărui reguli trebuie să fie reconstituibile.

Acest gen de pictură, care se consacră deliberat fantasticului, e

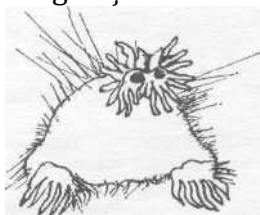
neapărat o pictură discursivă sau, cum se spune, lineară în sensul că-și propune în mod vizibil să povestească ceva. Lucrul acesta i se reproșează destul de mult, deși nimeni nu-și dă seama atât cât s-ar cuveni că tendința de a formula un mesaj cu ajutorul unor figuri admite calități picturale propriu-zise, după cum o povestire simbolică admite calități stilistice. Bellini e un pictor la fel de mare în alegorii și Raimondi un gravor la fel de expresiv în ale sale acvaforte cu sens ascuns. Tot astfel în Himere, Nerval e mai admirabil decât oriunde, în timp ce în labirintul Castelului, calitățile de prozator ale lui Kafka sunt mai transparente ca oricând.

Nu numai scopul, ci și căile urmate sunt aceleași. N-are nicio importanță că în loc de semne avem cuvinte și nici că în loc de devize avem embleme. Repertoriul formelor ia locul dicționarului, efigiile locul indicațiilor, contururile locul silabelor, culorile locul sunetelor. Dar e vorba de evocarea unui univers labil printr-un releu analogic, printr-o metaforă interpusă, cam așa cum, în ordinea materială, microscopul electronic transcrie în lumea vizibilă realitățile de dimensiuni mai mici decât lungimea de undă a luminii. De data asta – și cu câtă nesiguranță! – artistul sau poetul doresc să facă perceptibilă, prin forme și cuvinte, substanța prea subtilă, care scapă desenului sau vocabularului) Nu afirm că e o încercare ce poate fi pusă în practică. Dar în sfârșit, ei o încearcă și trofeele, cucerite la vânătoare, chiar mincinoase, au merite sigure și farmece* puternice.

Întocmai ca și poemul, tabloul fantastic încearcă să surprindă o realitate care scapă. El se silește s-o exprime prin mijloace ciudat de identice, care se silesc să fie bune conducătoare, adică să asigure trecerea curentului cu prețul unei cât mai neînsemnate pierderi. Uneori atât scriitorul cât și pictorul evită lorice stridență: și unul și celălalt acordă lucrurilor pe care le exprimă sau pe jeare le reprezintă un exces de naturalitate și abia după un timp ne dăm seama că jopera lor e scăldată într-o lumină de vis, care o transfigurează și o face inepui-feabilă. Alteori, dimpotrivă, ei nu diluează misterul, ci îl concentrează în câte o imagine, care strălucește deodată cu acea fulgurație palidă de plumb jupuit.

pe care o vedem plutind peste negrul antracitului. Violență sau distracție supremă, iată metode opuse, pe care le descoperim, poate, în interiorul oricărei arte. În arta imaginii fantastice, ele colaborează și

pentru a sili anumite date, aproape mute, să adopte un început de elocvență de care au nevoie pentru a ademeni inteligența și pentru a invita imaginația să se avânte spre visări fertile.



REFERINȚE

Hans Baldung Grien (1484? – 1585), Trei vrăjitoare, 1514, Viena, Albertina.

Giovanni Girolamo Savoldo (1480 – 1548), Tentațiunea sfântului Antoniu, Muzeul Pușkin, Moscova.

Dosso Dossi (1476 – 1546), Vrăjitoarea Circe. Roma, Galeria Borghese.

Gossaert, Jan (Mabuse) (1470? – 1533), Tentațiunea sfântului Antoniu, Colecția William Rock-hill Nelson, Gallery of Art, Kansas City.

J. Patinir (mort în 1524), Tentațiunea sfântului Antoniu. Muzeul Prado, Madrid. Athanase Kircher, Arca lui Noe, 1675.

Fantastic natural: Cârțiță cu nas în formă de stea (Condylura), America de Nord. Lyaywood M. Chace.

Maestru din sudul Țărilor de Jos (secolul al XVI-lea), Peisa; antropomorf. Colecția dr. F. Heu-lens, Bruxelles.

Albrecht Dürer (1471 – 1528) – desen.

Luca Cambiaso (1527 – 1585), Desen «cubist». Cabinetul de Stampe, Galeria Uffizi, Florența.

Lorenz Stoer, Geometria et Perspectiva, 1555.

Hieronymus Bosch (1450? – 1516), 'Nunta din Cana Galileii, Muzeul Boymans, Rotterdam.

E.-V. Luminais (1821 – 1896), Enervații din Jumieges, Muzeul din Rouen.

G. Ghisi (1520? – 1582), Ventuzele.

PseudoFelix Chrétien (către 1535), CWlarârea în pivniță. Institutul Staedel, Frankfurt-pe-Main.

Compoziții mnemotehnice. Raționarum Evangelistarum, Pforzheim, 1510.

Alciat, Emblemata, Paris, 1537.

Paracelsus, Prognosticatio, 1536, Emblemele I și XIX.
 Albrecht Dürer (1471 – 1528), Calul cel mic, 1505.
 Albrecht Dürer (1471 – 1528), Calul cel mare, 1505.
 Anonim, Măgarul de aur, Paris, 1648.
 Louis Binet (1744 – 1800), «Contemporanele», ilustrație la Retif de la Bretonne.
 Hans Holbein (1497 – 1571), Ambasadorii. National Gallery, Londra.
 Horus Apollo, Hieroglyphica (1505).
 Maurice Scève, Delie, 1562.
 H. Englegrave, Lux Evangelica, 1665.
 Ilustrație pentru Argenis (1621) de J. Barclay.
 Michael Maler, 50 de embleme din Scrutinium Chymicum (1587).
 Aldegrevier (1502 – 1560), Saturn.
 Visul lui Polifil (Paris, 1546), «Ruinele de la Polyandron».
 Tintoretto (1518 – 1594), Salvarea, Gemäldegalerie, Dresda.
 Lucas Cranach (1472 – 1553), Judecata lui Paris.
 Gustave Moreau (1826 – 1898), Salomeea tatuată. Muzeul Gustave Moreau, Paris.
 Anonim flamand din secolul al XVII-lea, Ospățul lui Irod (fragment), Muzeul Prado, Madrid.
 Jaspas Isaac, Ilustrație la Filostrate, Hercule în țara pigmeilor.
 G. Penez (către 1500 și 1550), Decapitarea lui Titus Manlius.
 Niccolò dell'Abbate (1512 – 1571), Convertirea sfântului Pavel, Kunsthistorisches Museum, Viena.
 Nicolas Poussin (1594 – 1665), Tancred și Herminia, Muzeul Ermitaj, Leningrad.
 Antonio Salamanca (1500 – 1562) după Bandinelli, Alegoria dragostei (detaliu).
 Agostino Veneziano (1490 – 1536), Hârca.
 A. Mantegna (1431 – 1506), Luptă între zeii marini.
 Pollajuolo (către 1432 – 1498), Bătălia oamenilor goi, Muzeul Luvru, Paris (Colecția Rothschild).
 Agostino Veneziano (1490 – 1536), Cățărații.
 M.A. Raimondi (1480 – 1534), Cățărații.
 G. Ghisi (către 1520 – 1582), Visul lui Rafael.
 M.A. Raimondi (1480 – 1534), după Giorgione? Visul lui Rafael.

G. Bellini (1426 – 1516), Venus, stăpâna lumii.

G. Bellini (1426 – 1516), Triumful adevărului.

Lucas Cranach Bătrânul (1472 – 1553), Melancolia, Muzeul din Copenhaga.

S. Botticelli (1445 – 1510), Calomnia, după Apelle, Galeria Uffizi, Florența.

Giovanni Bellini (1426 – 1516), Alegoria Purgatoriului, Galeria Uffizi, Florența.

Ph. Galle (1537 – 1612), Stixul.

Jacques Bellange (către 1615), Cele trei Marii lângă mormânt, Rijksmuseum, Amsterdam.

Isaac Briot (1585 – 1670), Jupiter și Europa.

Isaac Briot (1585 – 1670), Senila schimbată în monstru.

Isaac Briot (1585 – 1670), Metamorfoza Arahnei.

Pierre Firens (mort în 1636), Rugul lui Memnon.

Pierre Firens, Metamorfozele lui Ovidiu (1619), Pygmalion.

Tablouri din Templul Muzelor (1655), Pygmalion și Sinuciderea lui Ifis.

Jean Matheus (către 1620), Metamorfozele lui Ovidiu (1619), Sinuciderea lui Ifis.

René Boyvin D'Angers (1530 – 1598), Cele trei Parce.

Tablou din Templul Muzelor (1655), Roata lui Ixion.

Jules Romain (1492 – 1546), Frescă din Sala Giganților, Palatul Te din Mantua.

Pirotehnia de Jean Appier zis și Hanzelet (1630). Mașini de război.

Gravuri de Ph. Galle după Stradanus, în Venationes, Anvers, 1578: Vânătoare de lăstuni, Italia, 1570 și Vânătoare de rațe sălbatice în China.

Julius Casserius, Tabulae Anatomicae, 1527.

Thomas Bartolin, Anatomia Reformată, 1651.

Charles Estienne, De dissectione partium corporis humani, 1543.

André Vesale, De humani corporis fabrica (1543), Scheletul plugar.

André Vesale, De humani corporis fabrica (1543), Schelet meditănd.

Jacques Gamelin, Tratat de osteologie, 1779, Schelet rugându-se.

